STUDII EMINESCOLOGICE
12

Volumul *Studii eminescologice* este publicația anuală
a Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu" Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică
a Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi.

Fondatorul seriei: Ioan Constantinescu

Volumul *Studii eminescologice* apare o dată pe an, cuprinzând lucrările susținute la Simpozionul Național **„Eminescu: Carte – Cultură – Civilizație"**, care se desfăşoară anual la Botoşani, sub coordonarea Corneliei Viziteu, director al Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu" Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu, şefa Catedrei de Literatură Comparată şi Estetică de la Facultatea de Litere a Universității „Al. I. Cuza" Iaşi.

STUDII EMINESCOLOGICE

12

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU
Lucia CIFOR

CLUSIUM
2010

Lector: Corina MĂRGINEANU
Coperta: Lucian ANDREI

CASA DE EDITURĂ „ATLAS-CLUSIUM”
Director fondator: Valentin TAŞCU
EDITURA „CLUSIUM”
Director: Nicolae Mocanu

ROMÂNIA, 400133 CLUJ-NAPOCA, Piața Unirii 1
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@clicknet.ro

ISSN 1454-9115

Cuprins

Interferențe culturale

(Mihai Eminescu în limba turcă, în traducerea lui Ali Narçin)

In memoriam

Note, comentarii. Varia

Poetică şi stilistică

Două chipuri ale comicului în proza eminesciană

Sebastian DRĂGULĂNESCU

Demersul de faţă se constituie din incursiuni analitice asupra a două texte aflate, estetic vorbind, la poli extremi: *Părintele Ermolachie Chisăliţă* şi ultima proză eminesciană, *Moartea lui Ioan Vestimie*. Cel dintâi combină comicul bufon şi epopeea parodic-burlescă, apropiindu-se, prin omogenitatea comică, de stadiul pur şi gratuit al genului comic, celălalt – uzând de complexe strategii ironice, de umorul absurd şi de inadecvări (confuzii) comice – atinge teritoriul extrem opus al literaturii comice, şi anume absurdul. *Părintele Ermolachie Chisăliţă* continuă, în mod radical şi „absolut", notele comice incipiente în unele portrete din proza *La curtea cuconului Vasile Creangă*, unde G. Călinescu vedea o posibilă nuanţă parodică în raport cu proza lui Slavici[1] şi în care aspectul caricatural atingea doar personaje de rang secund. Despre *Moartea lui Ioan Vestimie*, încă Perpessicius remarca prezenţa unui „umor macabru de cea mai subtilă calitate"[2], dar, pentru a proba relativa imprecizie a ideii de „umor", vom reda încă o remarcă a lui Perpessicius: „Una din formele umorului eminescian şi nativei sale bune dispoziţii l-a constituit întotdeauna şi parodia sau pastişa marilor modele ale literaturii universale" (*locul citat*, p. 172). Concedem că umorul poate fi considerat forma cea mai înaltă a comicului, şi *sursa* posibilă a acestuia,

---

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 235-237.

[2] Perpessicius, *Eminesciana*, I, ed. îngr. D. D. Panaitescu, pref. Al. Piru, Minerva, Bucureşti, 1989, p. 175.

fiind o „dispoziție” a artistului, cum exact se exprimă Perpessicius; dar parodia rămâne, în mod net, *comică*, în vreme ce *umorul macabru* din ultima proză eminesciană, la marginea tragicului şi absurdului, este foarte departe de „buna dispoziție”. Pentru a defini nota specială a fiecăruia, şi, îndrăznim să credem, extremele esteticii comicului în proza lui Eminescu, le vom cerceta pe rând, dintr-o perspectivă „sceptică”.

Proza scurtă *Părintele Ermolachie Chisăliță* este o piesă comică în totalitate, omogenă estetic, registrul comic fiind continuu, fără nici o fisură prin care s-ar putea strecura ideile grave. Prima parte a compunerii este o suită de trei portrete – al preotului, al dascălului şi al palamarului. Portretelor comice li se adaugă numele, conținând, în două cazuri din trei, o inadecvare comică. *Ermolachie* îşi vădeşte nobilul etimon (Hermes), într-un joc discordant/concordant cu esența personajului: părintele este foarte departe de a fi un teosof şi un hermeneut, dar înfățişarea îi îndrituieşte înaltul patronaj al lui Hermes (ocrotitor, ştim, şi al hoților): „Avea părul şi barba roşie (cu o conotație satanică la Eminescu) şi arăta mai mult a talhar decât a popă, dar ce are a face?”. *Chisăliță*, în contrast comic față de nobilul nume al Sf. Ermolae, vindecătorul, este de tot umil şi terestru, în acord cu înfățişarea de haiduc degradat a părintelui care „se deprinsese a fi prost şi bețiv”, având şi o ascendență „noroioasă”: „Tată-său fusese porcar la sat şi, fiindcă băietul lui era leneş, rău şi târziu la minte, a găsit că-i bun de popă”[3]. Logica deriziunii, care construieşte personajul, este cu totul în răspăr față de imaginea înțeleptului Eumeu, porcar şi el. Dacă în a doua parte a prozei este parodiată tocmai *Odiseea*, putem presupune de ce Ermolachie Chisăliță este fiu de porcar. În altă ordine de idei, numele popii este semnificativ legat de ideea de „îndulcire”/dedulcire păcătoasă, chisălița nefiind decât un fel de magiun/dulceață deloc rafinată; porecla „popa Melesteu” confirmă „fermitatea” persoanei, dar în acord secret, hermetic, am zice, cu populara „chisăliță”. Catrenele finale, restabilind noblețea poetică a pă-

[3] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 299.

rintelui, fac trimitere la *mălai*, reconfirmând indirect porecla. Semnătura Ermolapie Pisăliță reinterpretează peltic, printr-un joc de asonanțe, numele inițial, altoind peste el ideea de plescăit, semn al mulțumirii pentru reuşita poetică din catrene şi, de ce nu, pentru conținutul din *chisea*. *Pisăliță*, astfel modificat, face aluzie şi la pisălog, la melesteu şi la instrumentele vraciului Ermolae (mojar şi pistil). Originea alchimică (*pistis* (gr.) = credință) a instrumentelor „celebrează" în mod oniric ascendența lui Hermes (Trismegistos), ca patron al alchimiei, deschizând cale liberă corespondențelor fals adecvate, comicului aluziv. Notele caricaturale şi stridențele sunt armonizate de un pitoresc general al descrierii, în cea mai realistă manieră, presărată cu detalii şi accente patriarhale, un fel de pace anistorică acceptând tot ceea ce pare accidental şi „anapoda". Smerit în ascultare, dar nu lipsit de demnitate este neînsemnatul la trup, dascălul Pintilie Buchilat; el are o poziție „critică" față de părintele Ermolachie: e supărat că acesta îl suduie în biserică („Apoi zău nu se cade") şi „afară de aceea el zicea că popa nu ştie carte. Şi popa, aceeaşi vorbă despre el – şi amândoi aveau drept", conciliază ironic naratorul. Proporțiile trupeşti ale lui Pintilie Buchilat (învățat şi citind pe buche ca un şcolar) sunt redate printr-o analogie comică: „E drept că, pe lângă părintele, ce s-atinge de ale trupului, dascălul nu era nimică. Pune-ți pe genunchi o pălărie şi vezi pe dascălul aievea". Al treilea portret, în ierarhie, „îl ocupa onorabilul domn Nicodim Parpalac". El mâncase şi bătaie de la săteni, trăgând clopotele ca la incendiu, dar colacii şi coliva îi plac atât de mult, încât nu poate lăsa pălămăria". O mostră de umor „localizat" este schimbul de replici între Iftimie Fedeleş, pădurarul, şi văcar, în admirația cărora părintele Ermolachie este foarte sus: „Hiu, mă, da groaznic mai urlă popa nostru, îl aud tocma-n pădure". Răspunsul păstorului de turme, prin laconismul său, întrece orice elogiu şi elimină orice îndoială: „– Ie, răspundea cu sânge rece văcarul"[4]. A doua parte a acestei schițe comice suculente narează „o şotie" ce i s-a-ntâmplat popii la o utrenie. Perpessicius rezumă şi caracterizează exact:

---

[4] *Ibidem*, p. 300.

„De un comic bufon în prima parte a scenei din biserică a războiului puțin elegant dintre preot şi dascălul Pintilie Buchilat, şi a spaimei tuturor, când li se pare că necuratul a pus stăpânire pe lăcaşul sfânt, povestirea foloseşte invocația către muză şi tonul de epopee, bogat în epitete ornante şi formulate ceremonios, în prezența personagiilor «ilustre» ce se adunaseră în țintirim, cu gând să dea foc bisericii”[5], şi aici se citează o pagină întreagă ce zugrăveşte procesiunea comică a sătenilor, aduşi de vigilentul palamar de la crâşmă şi aflați, desigur, animați de un entuziasm dionisiac-eroic: „…Şi oare cine te întrece în fapte strălucite pre tine, de berbeci adunătorule, Curcă? Şi v-am văzut pe voi, pe calea măririi, pre tine între toți isteții cel mai cu cap Văsălie Cótcodac, şi pe tine, Neagule a lui Şolomon! Iară un asemenea chip nepăsător, prin chipuri omeneşti şi trecătoare, asemeni unui cârnaț făcut cu gingăşie între cartaboşii cei mari, străluceşte un tânăr viteaz (Ilie a lui Neculai) în întunecata mulțime. Tânăr plin de speranță, el salută cu entuziasm pericolul şi finala victorie. El a numărat abia douăsprezece roze şi în conformitate neglijeul său îi stă foarte frumos…”[6]. În această vreme, dascălul mănâncă o straşnică bătaie din partea popii Ermolachie; descripția scenei frizează absurdul, în cel mai modern spirit comic: „Bietul Buchilat înțepeneşte sub loviturile popei, s-ar fi făcut covrig, da n-avea de unde, prè era scurt, numa scadea ca un dop de plută. Popa l-ar fi rupt bucăți dac-ar fi avut ce rupe, dar aşa… unde lovea i se părea că nu dă-n nimica, aşa de nensemnat era sărmanul dascăl”. Episodul de parodie homerică pune în operă toate mijloacele: stilul ceremonios-înalt, topica, epitetele ornante, grandilocvența, numele proprii răsunătoare, comice în sine sau prin contrast cu efluviile „eroice” ale narațiunii. De observat, numele şi comparațiile apelează la universul țărănesc banal: Curcă, Cotcodac, cârnaț între cartaboşii cei mari, „Căciula sămăna cu un stog de fân pe un cap de curcan”. Unul din înțelepții comandanți ai asediului este Ftoma lui Culbeciu, un altul este Mitruță Buruiană. Părintele

[5] Perpessicius, *op. cit.*, p. 173.
[6] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 301.

renunță la crunta răzbunare, convins de „neeficacitatea duioşiilor sale religioase”, mai ales că blestemele Sfântului Vasile nu le putea chema, neştiind să le citească. În proiect, îmblânzit întrucâtva, părintele Ermolachie trebuia să cadă în ispita scrierilor poeticeşti. Cele două catrene, intitulate *La un parpagai*, pot fi citite ca o parodie a versurilor grațios-stângace, cu bruşte căderi în prozaism butucănos, practicate şi de un Costache Conachi. Versurile exprimă un refuz al luxului boieresc, în maniera vulpii şi a strugurilor acri, dar cu o întemeiere sănătos-pragmatică: „Ş-apoi eu nu-mi dau malaiul / Să-l mănânce parpagaiul”[7].

Trebuie spus că portretele caricaturale de aici nu sunt cu totul izolate în proza lui Eminescu; o caricatură uşoară este detectabilă în înfățişarea şi în preocupările astrologice ale lui *Moş Iosif*, în portretul ridicol-grotesc al lui Porfirie Ciufă din *La curtea cuconului Vasile Creangă*, în alcătuirea „necanonică” a călugărului Onufrei şi a altor personaje de rang secund. Printre ele, părintele Ermolachie se bucură de o favoare specială, de unde şi statutul său comic pur, gratuit: el nu este decrepit, nu este urât ci, dimpotrivă, voinic şi impunător, teribil în manifestările sale, prost, bețiv şi necultivat, el câştigă simpatia noastră printr-o anume primitivitate pitorească. Inadecvarea între imaginea sa şi misiunea religioasă, chiar dacă vizează satiric precaritatea educației şi a înzestrării preoțimii de țară, la o anume epocă (poate a revizoratului eminescian…), prin hiperbolicul manifestărilor depăşeşte intenția satirică, comicul burlesc face din părintele Ermolachie un personaj aproape fabulos, de poveste populară, ceea ce a făcut posibilă apropierea acestei proze de universul lui Creangă.

O atmosferă cu totul stranie, în care ironia coabitează cu umorul negru şi comicul absurd, respiră ultima dintre prozele scrise de Eminescu, *Moartea lui Ioan Vestimie*, aparținând primei jumătăți a sextenatului de la „Timpul”[8]. Povestirea debutează cu o inadecvare comică, într-o frază pe care Urmuz poate fi invidios: „Ioan Vestimie nici era predispus să fie vrun

---

[7] *Ibidem*, p. 302.
[8] Perpessicius, *op. cit.*, p. 175.

om mare, nici pretindea să fie. (…) lumea zicea că e un spirit observator, deşi nu ştim ca fineţea de observaţiune şi reumatismul unit cu bătaie de inimă să fi stat vrodată în legătură”. Personajul e, în viaţă, robul automatismelor, ironizate printr-un fals paradox: „…îşi urma regulat drumul de la căsuţa lui la cancelarie, de la cancelarie la o cafenea din colţ, unde citea jurnale ilustrate, de acolo la birt, de la birt acasă, fără ca în această circulaţiune a mersului său să se-ntâmple vro întrerupere sau iregularitate, pe când, din contra, în pulsaţiunea şi în bătăile inimei sale se-ntâmplau foarte des iregularităţi”. Ni se povesteşte apoi păţania absurdă a eroului care, uitând numele iubitei – o fetiţă blondă „pe care o iubea cu credinţă de 16 ani şi mai bine” – scotoceşte zadarnic prin dicţionar. Una din concluziile comic-absurde e că a uitat o literă din alfabet. Naratorul îl ironizează constant: „Opinia noastră este însă că Ioan închisese prea de timpuriu cahla de la sobă şi că-l durea poate capul. Dar aceasta nu era, se vede, ideea lui”[9]. După care, lui Vestimie i se întâmplă tot felul de lucruri curioase. Refăcut în urma unui somn bun, Vestimie iese la plimbare, dar „ceea ce i se părea ciudat din cale-afară e că stâlpii de cafenele îi luau jurnalele din mână fără ca să-l mai întrebe”. Unii par să nu-l vadă, iar el simte simpatie pentru cei cu înfăţişare cadaverică, aceştia „se deosebeau prin fineţa palorii lor sau prin ochii prea adânciţi în cap”, simpatie reciprocă, se pare. Apropiindu-se „mează-noaptea” (vama sufletelor!), e invadat de nelinişte şi pleacă acasă, nu înainte de a afla că „cineva” i-a jucat o festă urâtă: „El nu-şi putea esplica cine-i jucase festa ca să-l anunţe drept mort prin ziare”. În sfârşit, lucrurile serioase, ca slujba la cancelarie, par nişte fleacuri fără importanţă acum, când lui Vestimie îi este foarte somn – perspectiva morţii e întotdeauna ironică: „Se vede că-ncepuse a miji de ziuă, căci cucoşii cântau şi el adormi adânc, foarte adânc, de astă dată fără să-i pese de cancelaria lui de mâni sau de alte treburi”. Că Vestimie „nu-şi putea esplica cine-i jucase festa” ni se pare firesc. Totul pare normal în noua coerenţă a existenţei, firesc în logica visului thanatic. Dar între ceea ce el înregistrează şi

[9] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 288.

ce se petrece „cu adevărat”, există un permanent raport ironic, între adevărul său interior şi opinie, între logica vieţii şi cea, secretă, a morţii. „Mortul viu” e privegheat de prieteni: „El dete bună seara c-un glas răguşit şi ei deodată răsăriră toţi şi se uitară uimiţi unul la altul. Numai unul, care era mai obraznic dintre ei, Alexandru, zise: – Măi hoţule! stai acolo şi dormi, doar n-ai poftă să ne strici landsquenetul. Ceilalţi începură a râde, ba unul îl trase de picior”[10]. Pare că Vestimie, ca mort, şi-a pierdut brusc respectabilitatea. Irealitatea episodului erotic ce urmează, în contradicţie cu ceea ce ştim noi despre viaţa sentimentală a eroului, este intens ironică. Şi cu aceasta, evaziunea în Thanatos devine, în aceeaşi măsură, şi una în Eros. În sala de bal Ioan Vestimie cânta divin, „ca un glas de vânt trecând prin arfa lui Eol”. Dar ironia îl urmăreşte mai departe: „Şi cu toate acestea nimeni nu băga de seamă că el cânta. Din contra, toată lumea se uita la un violonist beţiv şi ofticos…”[11]. Dacă în *Umbra mea* nocturnul ironiza diurnul, aici bogăţia morţii ironizează sărăcia vieţii, ironia stingându-se treptat în tragi-comic şi absurd. Există o frapantă similitudine între episodul acesta al sălii de bal în care Vestimie cânta şi un pasaj din E.T.A. Hoffmann, unde un prieten al lui Balthasar (nume preluat de Eminescu în *Avatarii…*) interpretează la vioară un concert al lui Viotti: „Toată lumea, fără să-mi dea nici o atenţie, se îngrămădeşte într-un colţ al sălii şi strigă: «Brava, bravissimo, divinule Cinabru… Ce cântec!… Ce ţinută! ce expresie! ce tehnică!» Mă reped într-acolo, răzbat printre spectatori şi ce văd? Un individ pipernicit, înalt de trei palme, care fornăia cu glas respingător…”[12] (Episod din povestirea *Piticuţ – zis şi Cinabru*, de E.T.A. Hoffmann). E adevărat că similitudinea este de suprafaţă: în povestea hoffmanniană opinia majorităţii este alterată de prezenţa lui Cinabru, creaţie magic-vrăjitorească, în vreme ce, în *Moartea lui Ioan Vestimie*, avem de-a face cu zona de confuzie între

[10] *Ibidem*, p. 289.

[11] *Ibidem,* p. 291.

[12] E. T. A. Hoffmann, *Părerile despre viaţă ale motanului Murr şi alte povestiri*, traducere de Al. Philippide, Editura Univers, Bucureşti, 1985, p. 102.

realitatea la care participa „stafia” lui Ioan şi logica visului său letal. În amândouă cazurile, însă, se petrece o confuzie de perspective, cu efecte absurde. La Eminescu, „mortul-viu” este adesea eroul unor astfel de aventuri, căci percepţia sa este dublă şi confuză: „În somnul lui cel adânc auzea însă mormăind primprejurul său ca nişte roiuri de albine, dar foarte trist, foarte melancolic. De mai multe ori voise să-şi scuture capul, ş-atunci, încordându-şi vederea, zărea o mulţime de lumini aprinse…”[13] – căci Vestimie este „mort”, înconjurat de lumânări aprinse şi de „murmur misterios şi tânguitor de roi”, al celor care îl priveghează, jucând cărţi şi discutând între ei. Alteori, absurditatea ţâşneşte din amănunte curioase, din reacţii şi situaţii nefireşti, percepute însă cu totală detaşare; deşi se culcase dezbrăcat, Vestimie se trezeşte în „hainele lui cele mai bune negre”. Se miră oarecum de aceasta şi iese la plimbare pe uliţă. Acolo copiii se jucau cu zăpadă: „Măi băiete, cum te cheamă? îl întreabă el pe unul. – N-am nume, n-am fost botezat, zise copilul râzând. Acelaş răspuns i-l dete al doilea copil”. În episodul erotic cu princesa B., „una din frumuseţile marelui oraş”, Vestimie nu se miră de absurditatea situaţiei, ci numai de îndrăzneala proprie: „Dar de unde şi până unde ajunge el la cutezarea de-a se sui alături de ea în cupé, a-i pune braţul după gât şi a o săruta?”. Nefirescul episod ne îndeamnă să credem că spectrul lui Vestimie este invizibil: „Curând ajunseră la palatul frumos al damei, el îi dete braţul şi se urcă cu ea pe scări în sus; prinţul îi văzu şi nu rămase deloc scandalizat, ba ea îl ţinu de mână pe bietul băiat şi-l trase după sine în budoarul ei, îmbrăcat în vioriu şi alb. (…) Dar lui însuşi purtarea aceasta nu-i părea deloc ciudată”. Şi mai neverosimil este ceea ce-i spune „princesa”, de altfel perfect coerent în trama onirică: „tu nici visezi cât te iubesc eu, nu-i aşa? Nici visezi că suspin după tine ca turturelele noaptea, ba nici ai cutezat de a visa. Dar pare că tu ai ştiut vrodată ce frumos eşti şi că te prăpădeam din ochi de drag ce-mi erai?…”. Aici însă logica visului nu mai este discontinuă, nu se mai petrece confuzia cu realitatea, planurile nu se

[13] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 289.

mai amestecă, aşa cum se întâmplă în cea de-a treia zi a morţii lui: „A treia zi un murmur într-adevăr foarte tare auzea împrejurul capului, ba i se păru chiar că-l poartă oameni pe sus". Dar se trezeşte într-o grădină „mare şi frumoasă, pe arborii căreia atârnă omăt". Se pare că Vestimie, în această a treia zi, a fost dus la cimitir, grădina pe care o visează el, în care copii se joacă cu bulgări de zăpadă. Are loc acum un dialog, în care, evident, e vorba despre el însuşi: „El s-apropie de ea, iar ea-i zâmbi şi-i întinse mâna. (…) – Ai dreptate, dar unde mergem? – Ce fel? Tu nu ştii încă? Dar voi să-l mai văz o dată; el doarme acuma şi visează la mine şi sufletul lui mă atrage, mă atrage ca un magnet…"[14]. Cele ce urmează păstrează aceeaşi atmosferă absurdă, caracterul delirant al viselor, în care gesturi şi gânduri inexplicabile par să aibă raţiuni sigure, chiar dacă necunoscute. Atunci când fantasticul ţine de oniric – şi este situaţia din *Moartea lui Ioan Vestimie*, unde sursa fantasticului este visul thanatic – aventura eroilor implică o alegere: între vis şi veghe. Pentru Vestimie, alegerea este între realitatea exterioară, prozaică, a vieţii, şi cufundarea în visul morţii. Lucrul e mai evident în pasajul deja citat, pe care l-am discutat mai întâi din perspectiva ironiei, când „mortul" privegheat de prieteni, pendulează încă între două nivele de existenţă: „El dete «bună seara» c-un glas cam răguşit… (…). Ceilalţi începură a râde, ba unul îl trase de picior. *Ioan nu ştia de ce* (s. n.), dar purtarea aceasta era atât de supărătoare pentru el încât se sculă şi ieşi tăcând din casă". Această supărare a lui Vestimie indică sensul alegerii – el se cufundă din nou în visul letal, până va pierde cu totul legătura cu ordinea realităţii obişnuite. „Alegerea implică de cele mai multe ori pendularea într-o zonă indefinită, acea zonă intermediară dintre vis şi veghe, care constituie un fel de *limb hoffmannian*. Acest limb e spaţiul regizat de legi absurde. Legi ambigue, terifiant-comice. Fantasticul oniric, ca şi absurdul, nu exclude ci, dimpotrivă, implică umorul care, uneori, e jucăuş, alteori «negru»"[15]. Zona

---

[14] *Ibidem*, p. 290.

[15] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 55.

indefinită, limbul hoffmannian, este deseori exploatată de poet, de cele mai multe ori ea fiind un spațiu al confuziei, al semnificațiilor duble, în *Sărmanul Dionis*, unde aspectul confuz al percepției e datorat, pe de o parte, „clipei de delir care este o luptă între somn şi veghe” (*locul citat*, p. 53), dar şi dublei existențe a lui Dan-Dionis, care ajunge să tulbure, în aceasta clipă indecisă, orice realitate exterioară.

Rezumând analiza noastră, socotim necesară o subliniere: umorul negru care străbate aceste pagini este, pe de o parte, imprimat de un narator detaşat, ce *pare* a-l ironiza constant pe Vestimie, şi, în mai mică măsură, aparține unora dintre personajele din preajma lui, celor ce-l priveghează. În fapt, e prezentă aici o ironie a raporturilor între două coerențe (logica vieții, logica… morții) incongruente, interferența lor producând comicul, deci nu avem de-a face cu formula clasică a ironiei. Ironia are o țintă imprecisă, or, atunci când Vestimie pare să fie ținta ironiei (a autorului, a propriei existențe), nu ironizarea lui Vestimie este miza, ci însuşi raportul ironic: viața ironizând *mecanica* vieții, boala, cu „indisciplina” trupului, ironizând corectitudinea (rectitudinea morală…) eroului, adevărurile secrete, intime, ironizând opinia generală, ciocnirea între îndreptățirea lumii de Apoi şi bietele întocmiri nedrepte ale acestei lumi. Raporturile ironice create în urma acestor incongruențe – pe care Eminescu le subliniază stilistic prin false paralelisme (regularitate/iregularități), prin construcții simetrice în tensiune – imprimă o atmosferă de perplexitate, încât ironia nu înclină în chip hotărât nici înspre comic, nici spre tragic, chiar dacă, în fond, este vorba despre moarte. Confuzia şi echivocul nu au valoarea unui „malentendu” comic/tragic, ci cantonează în indecis, relativ, oniric şi absurd, deşi, luate în parte, episoadele îşi pot găsi decriptarea, justificarea, prin cele două „logici” amintite şi, de asemeni, în cea a narațiunii înseşi. Ironia, umorul negru şi comicul absurd, în glisarea şi contagiunea lor, sunt procedee de construcție a *tramei* înseşi, implicit a atmosferei fundamentale. Absurdul, aici, aparține oricum comicului, dată fiind pasivitatea cu care Vestimie traversează aventura, tragismul este exclus prin spontana acceptare a nefirescului, devenit straniu-estetic şi, în

cele din urmă, firesc. „Morala” ar consta tocmai în această inversare a raportului, în care o „lume ca nelumea” devine posibilă, aşa cum se postula în *Archaeus*. Când discontinuitatea registrelor încetează, triumfă ironia morţii asupra vieţii, un fel de revanşă jubilantă a morţii, în care himerele imposibile îşi găsesc împlinirea.

Pe parcursul acestor analize, fie ele şi parţiale, am putut vedea cum componenta comică, de atâtea ori, capătă un rol în economia narativă, „polarizând” atmosfera, complementaritate a tragicului, moment al „dramei” şi, în câteva cazuri, pandant al construcţiei fantasticului sau oniricului, în final, al absurdului, şi că elementele comice nu rămân simple divertismente, abilitate doar cu funcţia unor accente frivole, pe gustul publicului. Complexitatea procedeelor comice, relativa lor diversitate şi, nu în ultimul rând, frecvenţa lor în proza lui Eminescu ne confirmă utilitatea demersului nostru şi ne oferă încredinţarea că însuşi profilul literar al marelui poet tragic se regăseşte, astfel, mai bogat nuanţat şi, poate, mai bine înţeles.

Résumé

Le texte ci-dessus propose à l’analyse deux proses révélatrices pour une *poétique du comique* dans l’œuvre narratif d’Eminescu, en établissant les repères extrêmes: dans *Părintele Ermolachie Chisăliţă*, la mélancolie du poète tourne vers les sources du comique pur de l’Antiquité, à l’intermède de la parodie et de l’humour; avec *Moartea lui Ioan Vestimie*, la mélancolie porte sur les limites de la modernité, par l’ironie et l’absurde. Toutes se retrouvent dans l’humanité typique du comique, atemporelle, universelle, des deux personnages, un « prêtre-brigand » et un « revenant » au regard critique, le faux-prêtre et le mort-vif remettant en scène l’éternelle comédie de l’illusion et de la vérité.

Erosul şi tentaţia improvizaţiei culte

Livia IACOB

Literatura populară a constituit una din preocupările constante ale poetului român, interesat atât de istorie şi prezervarea fiinţei naţionale prin ceea ce are ea mai intim, înţelepciunea folclorică, cât şi de formele de manifestare artistică anonimă, tributare, în limbaj de specialitate, poporului, fie ele spontane ori îndelung elaborate. Din rândul acestora se ştie astăzi cât de atent îşi selecţiona modelele şi cât de mult trudea la asamblarea seducătoare care să nu eludeze reconstituirea şi chiar recunoaşterea lor de către cititor într-un text finit, la articularea în operă cultă a comorilor genuine pe care simplitatea prozodică i-a îngăduit să le descopere uneori poate într-un foarte rar întâlnit cântec uitat de lume.

E adevărat că unii exegeţi, precum Bogdan Duică, au considerat că în această pasiune se ascunde pur şi simplu manifestarea unui interes pentru istorie, limbă, folclor şi literatură veche *in nuce*, care debutase încă din anii pelerinajului ardelean[1]. Alţii, şi ne vedem nevoiţi să invocăm aici virtuţile studiului *Eminescu şi romantismul german* al lui Zoe Dumitrescu-Buşulenga, consideră că interesul eminescian pentru zona respectivă trebuie subsumat influenţei formative, modelatoare în înalt grad pe care cultura şi literatura germană au exercitat-o asupra poetului.

Şi punctul de pornire al consideraţiilor noastre cu privire la această problematică ancorează preocuparea eminesciană sub zodia influenţei exercitate de romantismul german, din

---

[1] *Cf.* Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, p. 211.

aria căruia se impune se ne referim cu precădere la Şcoala din Heidelberg, care i-a deschis orizonturile astăzi atât de cunoscute asupra cărora nu vom mai insista în rândurile ce urmează. Totuşi, fără a face aici o demonstraţie a cărei valoare istorico-documentară ar depăşi-o pe cea interpretativă, abandonând în plan secund implicaţiile semantice şi hermeneutice, ne interesează mai mult să punem în valoare două dintre „giuvaericalele” poetice pe care le considerăm întru totul eminesciene, fiindcă – deşi la o primă lectură ochiul mai puţin avizat le-ar putea susţine cu destul de mare uşurinţă apartenenţa la folclorul vremii – caracterul lor profund personal, stilul, dacă nu chiar maniera[2] nu pot lăsa indiferent nici un receptor, transformându-le în poeme ce poartă inconfundabila marcă auctorială.

Este vorba despre *Mă-ntrebai, dragă,-ntr-o zi* şi *De-ar fi mijloace*, pe care Perpessicius le include în ultimul volum din ediţia academică integrală a operei eminesciene, publicată în 1963. Acestea sunt reluate în volumul de *Opere alese* şi folosite ca texte de bază pentru secţiunea intitulată „Poemele originale de inspiraţie folclorică” a ediţiei *Eminescu. Opere*, apărută în 1999 sub îngrijirea lui D. Vatamaniuc şi prefaţată de Eugen Simion. După cum şi titlurile o sugerează, graţie folosirii modurilor şi timpurilor verbale care devenise aproape un tipar în lirica de inspiraţie folclorică spre finele secolului al XIX-lea, sorgintea populară a textelor respective ar trebui să se impună cu toate atributele evidenţei, dincolo de orice echivoc. Totuşi, exprimarea de natură colocvială colorează paleta nedumeririlor cititorului/cercetătorului cu noi întrebări: avem de-a face cu o reală influenţă a literaturii folclorice asupra unei conştiinţe poetice romantice, singulară însă, prin forţa ei, în literatura din Europei de Est, sau cu o simplă ingerinţă a lui Eminescu în texte care l-au fascinat prin concordanţa perfectă între maiorescienele „formă” şi „fond”, trezindu-i şi interesul creator?

Deşi nu există suficiente informaţii care să ateste faptul că Eminescu ar fi întreprins cercetări pe teren, în manuscrisele lui

[2] În sensul manierismului pozitivat, căruia Gustav René Hocke avea să-i recunoască meritele în cunoscutul său studiu.

se păstrează un caiet cu poezii populare, a căror proveniență a rămas, după știința noastră, necunoscută până în stadiul actual al cercetărilor[3]. Specialiştii susțin că apariția celor două poeme mai sus-amintite se datorează momentului (1869) în care Mihai Eminescu a venit în contact şi chiar a devenit membru al societății „Orientul" condusă de Gr. H. Grandea, unde primi-se ori îşi asumase sarcina de a culege folclorul din Moldova. O explicație pertinentă ne oferă Zoe Dumitrescu-Buşulenga citându-l, la rândul ei, pe Ilarie Chendi. Acesta considera că respectiva grupare „era deci una după pilda romanticilor germani de la Heidelberg (1802-1808), cari în frunte cu Görres, Brentano şi Arnim porniseră o activitate tot de felul acesta, având să cultive îndeosebi literatura populară".

Din relativ bogata paletă tematică, poemele alese de noi se construiesc şi construiesc un limbaj cult autentic în jurul iubirii, mai bine spus al absenței acesteia, generatoarea de nostalgie, dor şi dizarmonie care vin să imprime versurilor o retorică romantică. Publicată în *Sămănătorul*, sub titlul generalizant de *Poezii populare* şi apoi în volum, în 1902[4], poezia *Mă-ntrebai, dragă,-ntr-o zi*, clasificată simplu „improvizație cu creionul", ilustrează hotărâtor glisarea subtil-eminesciană de la suportul folcloric, pe calea limbajului colocvial, la sugerarea intimității pierdute şi a demonismului suferinței provocate de aceasta. Ea se deschide printr-o evocare interogativă ce fixează fără echivoc polii discursului liric, *eu*, *tu*, implicit sugerându-ni-se prezența cuplului, pe de o parte, iar pe de altă parte, faptul că acesta a existat odinioară şi că rămâne pentru totdeauna prizonierul unui moment trecut, fără putință de a fi reclădit:

„Mă-ntrebai, dragă,-ntr-o zi
Cine-n lume s-o găsi
Pe noi a ne despărți".

Urmează, în logica explicativ-didactică pe care o mimează poetul şi în acord poate cu o anumită prejudecată a

---

[3] *Cf.* „Notă asupra ediției", în *Eminescu. Opere*, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 7.

[4] Mihai Eminescu, *Literatura populară*, 1902, p. 10.

mentalității folclorice situând femeia în inferioritate față de bărbat, descrierea scenariului şi a actanților care au provocat despărțirea. Tonul este voit armonizat sonorității puternice a vocii masculine, pentru a accentua nota semantică de implacabil, de definitiv:

„Iată dealul s-au găsit
Pe noi de ne-au despărțit,
Dealul cel cu râurile,
Cerul lumei plin de stele,
Oamenii cu vorbe rele”.

Din punctul de vedere al formei, se observă şi în interiorul versurilor păstrarea metodei practicate în titlu: limbajul colocvial pare, doar la nivel de suprafață, a eroda substanța folclorică a topicii. Rostirea textului se asociază „rostuirii” sale. Monologul şoptit parcă într-un prizonierat interior fără scăpare, provocat, după toate aparențele, de o întrebare aruncată în glumă de iubită, se transformă – grație unor subtilități ludice deloc neglijabile ca inovații – într-un confident şi un sprijin împotriva inexorabilei treceri a timpului din pricina căruia orice formă de afecțiune, de la micile desfătări până la marea iubire sau pasiunea fatală, se aplatizează, nemaiputându-şi duce la îndeplinire misiunea de a-i meni pe protagonişti pierzaniei cathartice… Ironie populară sau autoironie bine mascată, disimulată de rezonanțele elegiace?

Însă din punctul de vedere al fondului, cu totul alte accente sunt sesizabile: trecerea de la limbajul colocvial, cu accente chiar uşor misogine (poetul îl foloseşte pe „dragă” vrând să accentueze tocmai faptul că, în clipa de față, iubita de odinioară nu-i mai este dragă), la sugestiile de profunzime ale imaginarului poetic survine subminată de preocuparea pentru stilizare. Astfel, dacă în primul vers avem un subiect la singular asociat predicatului la plural, „iată dealul s-au găsit”, e pentru că ni se induce ideea sporirii numărului de opozanți ai cuplului, acesta extinzându-se, hiperbolic, întâi la scara naturii, „dealul cel cu râurile”, apoi a macrocosmosului, „cerul lumei plin de stele”. Odată cu fragmentul citat, lirismul se personalizează, tuşele eminesciene sunt prezente în fiecare ele-

ment invocat: râurile apar aici pentru a limpezi, spațial, motivul *fugit irreparabile tempus*, iar cerul nu mai are nimic transcendent, nimic din metafizica iubirii. Dimpotrivă, el aparține „lumei” în care oamenii „cu vorbe rele” nu reuşesc să înțeleagă niciodată condiția de inițiat, de ales a îndrăgostitului, devenit preot al misterelor în cuplu. Antiteza nu putea nici ea să lipsească, de vreme ce se preconstituise din dezacordul terestru-celest:

„Între mine şi-ntre tine
E o țară şi mai bine,
Între viața mea şi-a ta
S-au pus oamenii perdea”.

În primul rând, izbitoare este suprapunerea, pe fundalul cu rezonanță folclorică, a unui element din bine ştiutul context biografic, dat fiind că Eminescu avea s-o cunoască pe Veronica Micle în cele „străinătăți”, în timpul perioadei de studii vieneze. În al doilea rând, relaționarea antitezei cu ideea de intimitate, obținută prin repetiția lui „între” în contextul deloc uzual vorbirii populare. Avem apoi, în finalul acesta, un element decorativ urban, *perdeaua*, al cărui sens uzual, deşi invocat, este transferat unei imagini cu puternică încărcătură metaforică. Tocmai prezența sa ne îndreptățeşte să situăm poemul în continuitatea viziunii eminesciene despre eros: deşi este uşor de înțeles, el poate deveni, în egală măsură, criptic, întrucât înglobează o semantică a închiderii, a învăluirii, a pierderii fatale a intimității.

Este deci posibil ca în poemul *Mă-ntrebai, dragă,-ntr-o zi* Eminescu să fi parodiat („mimat”?) nivelul folcloric, imprimându-i textului un relativ facil caracter mnemonic, dar incumbându-i adâncime ideatică.

Cu atât mai justificată ne apare această aserțiune cu cât o lectură/interpretare prudente, ancorate în realitatea lingvistico-biografică a textului, îi vor imprima o concluzie mai puțin familiară literaturii populare (pentru care iubirea avea să rămână fatalmente o pătrunzătoare, totuşi simplă formă de supraviețuire în interiorul macrocosmosului ostil): şi anume aceea că experiența erotică este una exclusiv interioară, lucidă, perso-

nală, supusă jocului de-a interdicţia şi transgresarea acesteia, iar, în ultimă instanţă, finitudinii. De asemenea, coordonata psihologică, de sondare a eului pe care doar un Eminescu preocupat şi bun cunoscător al epistemelor validate de miezul secolului al XIX-lea o putea impune, contribuie la actualizarea semantică a textului, el configurându-se ca operă originală.

La fel se întâmplă şi în cazul poemului *De-ar fi mijloace*, publicat în volum de Enea Hodoş (*Poezii postume* din 1902) şi aparţinând epocii bucureştene de creaţie a poetului. Se reia ideea neputinţei, a incapacităţii de a iubi alchimic şi sub specia eternităţii, idee profund eminesciană, dacă ne gândim, de pildă, la macropoemul *Luceafărul*, apelându-se la metamorfozarea poemului într-un univers închis, debutând şi încheindu-se relativ simetric. Astfel, versurile de început „De-ar fi mijloace / Şi-ar fi putinţă / Cum m-aş mai face după dorinţă!" se reiau în contrapartidă, prin strategiile arhicunoscute proprii aceleiaşi antiteze romantice:

„Dar n-am mijloace
Nici e putinţă
De a mă face
După dorinţă".

În interiorul ramei astfel descrise, se circumscrie orizontul dorinţei erotice, multiplicată în euri modelate de imaginarul folcloric, chiar de anumite tipare specifice basmelor româneşti de care Eminescu s-a simţit în permanenţă atât de atras. Iubitul se vrea, pe rând, transformat în oglindă, pieptene, vânt, somn, iar înlănţuirea şi logica apariţiei acestor elemente în text urmează fidel paşii îndrăgostitului în acord cu însăşi formarea cuplului.

„M-aş face-oglindă / Strălucitoare, / Să te cuprindă / Pân'la picioare", iată o explicită trimitere la magnetismul privirii, cunoaşterea erotică fiind, la început, posibilă prin intermediul văzului. „Pieptene de-aur / Ce-n mângâiere / Părul netează / Fără durere" face trecerea spre simţul tactil, atingerea fiind o experienţă fundamentală pentru corporalitatea erosului. Nu trebuie uitat nici aspectul formal al poemului: alternanţa versului lung cu versul scurt – care îşi face apariţia nu sufi-

cient de frecvent în literatura folclorică încât să o putem considera o marcă a răspândirii fenomenului în sine, ea fiind specifică anumitor formule lirico-meditative – se alătură în poemul de față unor necesități de prozodie specific eminesciene, după binecunoscuta-i rețetă creatoare de metrică. Treptat, ne confruntăm şi cu subtila glisare înspre zona intimității, chiar a sexualității, desigur lipsite de vulgaritate, timide şi chiar cuprinse de religiozitate:

„Un vânt m-aş face,
Ce lin şi-n taină
Pe piept desface
Uşoara haină”.

Ca în multe dintre poemele eminesciene închinate iubirii, şi în *De-ar fi mijloace* aceasta este omagiată, tabloul capătă accente de mare rafinament, tuşe diafanizate, iradiind frumusețe şi echilibru. Oglindă a lui *ordo amoris* sub specia eternității, trăire insulară… Iubirea trupească ajunge să fie o epifanie, dincolo de porțile ei trecându-se în brațele zeului somn, totul în acord cu condiția imanentă a iubirii eminesciene, cea modelată de suprapunerea dintre Eros şi Thanatos:

„Un somn m-aş face
Dulce de vară
Să-ți închiz ochii
În orice sară”.

Toate modificările pe care le-am sesizat operate la nivel lingvistic, dar şi semantic de poet supun, în cele din urmă, posterității critice, fie ea exigentă sau adulatoare, ambele studii de caz drept posibile repere pentru o necesară reconfigurare a liricii eminesciene în contextul preluării, asumării şi modificării complexe a influențelor. Preluând fie teme, motive, forme, fie, de ce nu, chiar spații textuale în întregime participante la literatura „nescrisă” a vremii, Eminescu ajunge – grație puterii sale de „sculptare” lingvistică şi gradului intens de ficționalizare pe care îl aplică imaginarului de circulație folclorică – la o formulă poetică sub zodia influenței, care, deşi are suficienți, ba chiar celebri predecesori de calibrul unui

Alecsandri, spre exemplu, rămâne novatoare prin asumarea intimă şi transformarea strict personale operate de poet.

Şi, cum este demonstrat faptul că acţiunea deliberată de „strângere a basmelor populare şi a documentelor care interesează istoria şi literatura română” a fost demarată de Eminescu înainte de 1869, concluziile noastre îşi iau drept aliat însăşi personalitatea inventivă a lui Eminescu, care acumula şi îşi apropria rapid multe din reperele de gândire ale culturii cu care intra în contact. Astfel, dacă înainte de perioada studiilor în străinătate Eminescu a putut fi considerat un simplu culegător de folclor, la întoarcere s-a transformat într-un creator a cărui maturitate lirică şi-a pus decisiv amprenta asupra textului de origine, dacă nu cumva l-a folosit ca pretext pentru a-şi permite plăcerea ludică (neîngăduită, în orice alte circumstanţe, de aşteptările exigentului Titu Maiorescu) de a „ataca” şi pe această cale gravitatea temelor existenţiale. Sau, în termenii poeticii genettiene, de a supune hipotextul unui efort de transtextualizare până atunci fără corespondent, care avea să genereze intens dezbătutele hipertexte canonice.

Résumé

L’article se propose d’utiliser deux poèmes peu connus signés par Eminescu, intitulés *Mă-ntrebai, dragă,-ntr-o zi* et *De-ar fi mijloace*, comme modalité d’exemplifier et illustrer l’influence du folklore sur la pensée et la création proprement-dite du poète. L’auteur insiste également sur les particularités propres au langage et imaginaire romantiques d’Eminescu, sur les circonstances existentielles et le caractère riche en nouvelles significations des œuvres ainsi dites *hypertextes* (Gérard Genette) par rapport à *l’hypotexte*.

Eminescu şi fabula identitară

Emanuela ILIE

Încă din *filosofia germană* situată sub semnul romantismului, începe să se diferenţieze foarte clar alteritatea ce opune eul exteriorităţii de alteritatea din interiorul fiinţei, deci, de o formă distinctă a alterităţii, s-o numim *alteritatea interioară*. Se pune accent, în epocă, pe problema dualităţii fiinţei care îşi vrea identitatea şi şi-o anulează, se caută şi se neagă în aceeaşi măsură, aşadar, pe lupta continuă a fiinţei nu cu ceilalţi, ci cu sine. J. G. Fichte, spre exemplu, postulează, în *Fundamentul doctrinei ştiinţei*, existenţa unei dualităţi fundamentale în univers, pe care apoi o transferă şi în fiinţă: există mai întâi un *Eu supraempiric*, un principiu atotputernic din care derivă orice existenţă, şi care are ca esenţă libertatea văzută ca valoare absolută, dar şi un *Eu empiric, individual*, ce reprezintă, de fapt, ipostazierea conştiinţei de sine a întregii omeniri, dezvoltate ca o forţă care se creează, se dezvoltă şi se cunoaşte pe sine şi întreaga Lume.

Tot în epoca romantică încep să intereseze anumite zone ale psihismului uman pe care le „investighează" anumite practici considerate mult timp ciudate, emergente în tot secolul al XIX-lea, dar şi mult timp după. Întrucât, dincolo de farmecul evident, interesul pentru aceste practici aflate la pragul dintre „ştiinţă" şi pură şarlatanie explică, parţial, desigur, şi fondul pe care s-a dezvoltat apetenţa literaturii pentru problematica alterităţii, să amintim câteva dintre acestea din urmă: *mesmerismul sau „magnetismul animal"* fondat de Franz Anton Mesmer (care proclamă, printre altele, existenţa unui fluid fizic subtil, intermediar între om, pământ şi corpurile celeste, în fond văzut ca un fel de dublu invizibil care înconjoară

fiecare corp uman); *hipnotismul* practicat mai întâi de Armand de Puységur (convins de semnificaţia adevăratei personalităţi dovedite în timpul şedinţelor de subiectul hipnotizat) sau *spiritismul* manifestat începând din 1848 în Statele Unite şi extins cu repeziciune în întreaga Europă (graţie promisiunii de a realiza proiectul utopic dintotdeauna al fiinţei vii, de *aici:* de a stabili un contact real, palpabil cu lumea *de dincolo*, cea a morţilor). Se pot adăuga, fireşte, celebrele *cazuri de personalităţi multiple* de care s-a ocupat psihiatria secolului al XIX-lea – Mary Reynolds, Estelle, Ansel Bourne sau Félida, care şi-au convins medicii de intrarea în stări de transă, debutând frecvent cu simptomele unor crize de o violenţă rară, stări în care şi-au relevat o a doua sau chiar o a treia personalitate.

Ţinând cont de acest context favorabil, în secolul al XIX-lea se poate regăsi, în literatură, cea mai bogată reprezentare a temei alterităţii şi, implicit, a raportului identitate-alteritate. În epoca romantică a început să se pună accent, cum am văzut, pe problema dualităţii fiinţei care îşi vrea identitatea şi şi-o anulează, se caută şi se neagă în aceeaşi măsură, deci, pe lupta continuă a fiinţei nu cu ceilalţi, ci cu sine[1]. În consens cu filosofia, şi mai ales cea germană, devenită, cum am văzut, o filosofie a subiectului, a eului care îşi regândeşte atributele fundamentale convins de falia internă între nenumăratele euri percepute, şi în literatură mai toţi romanticii acordă atenţie, într-o formă sau alta, problematicii dublului. Frecvenţa dublurilor şi chiar a multiplicărilor personalităţilor, notabilă în acest curent, este explicată sociologic drept o proiectare a sfâşierii interioare, caracteristice sufletului romantic: „Eul romantic este zbucium, frământare şi neîmpăcare. În pofida armoniei, a muzicii lăuntrice care mocneşte în adâncurile sufletului său, el este în cea mai mare parte a timpului o mare veşnic agitată.

---

[1] A se vedea, spre exemplu, interesantul studiu al lui Corin Braga, *Imagini ale dublului în romantism*, centrat pe analiza – îmbinând date literare, filosofice, psihanalitice etc. – a diferitelor ipostaze ale dublului aflat de regulă într-o confruntare acerbă cu fiinţa (în „Caietele Echinox”, nr. 7-8-9, 1998).

Neîmpăcarea cu sine are drept consecinţă dedublarea”[2]. În plus, ca nici un altul, eul romantic este apt să se emancipeze, după cum aminteşte Adrian Marino[3], de sub constrângerile categoriilor de timp, de spaţiu, de cauzalitate, şi astfel, graţie unei fantezii uriaşe, să-şi proiecteze în operă ipostaze modificate ale trupului fizic şi spiritual. În fine, în epocă au existat tendinţe propice înfloririi fantasticului: atracţia pentru folclor, mit şi basm, mai ales pentru *Märchen*-urile germane, dezvăluite de Herder, interesul pentru romanul gotic şi practicile magice, sondajul în abisul interior şi în universul oniric, predilecţia pentru expresia simbolică.

Prolificitatea figurilor specifice ale *alterităţii interioare* e uşor demonstrabilă printr-un simplu excurs prin proza, dar şi prin poezia romantică: ilustrări ale dublului găsim la Nerval, Brentano, Amiel, Poe (*William Wilson*, *Portretul oval*), Hoffmann (*Elixirele diavolului*, *Prinţesa Brambilla*, *Ulciorul fermecat*), Musset (*Noaptea de octombrie*), Lenau (*Anna)*. În special ultimii au fost atraşi de ireal şi anormalitate, de magnetism şi demonism, de tentaţia recursului la gesturi definitive şi autodistructive. Psihologiile aparte ale autorilor romantici explică poate şi configuraţia stranie a imaginarului lor literar, populat de himere şi halucinaţii, de fiinţe ciudate aflate la limita între angelic şi satanic, care traduc în fond propriile obsesii auctoriale: suicidul, teama de alienare şi senzaţia dedublării personalităţii (după cum au demonstrat-o exegeţii romanticilor tulburaţi, cu personalităţi accentuate sau chiar multiple[4]). Între proiecţiile halucinante ale acestor fiinţe „chinuite de violente revoluţii lăuntrice” (Albert Béguin), întâlnirea faţă în faţă cu propriul dublu apare cu o frecvenţă semnificativă.

Figuri ale alterităţii găsim, fireşte, şi la Eminescu, a cărui intuiţie remarcabilă atestă, pe de o parte, o stare de fulgurantă

---

[2] Mihaela Czobor-Lupp, *Oglinda şi umbra*, Editura Univers, Bucureşti, 1999, p. 79.

[3] În capitolul consacrat fantasticului din *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

[4] Numai în cazul lui Hoffmann, bunăoară, a se vedea teoriile unor Ernst von Schenk, Paul Sucher sau Otto Rank.

conştientizare şi adeverire a ceea ce-i străin în sine, şi, pe de altă parte, aprehensiunea că în sinele profund se regăseşte ceva din sâmburele divin. Ambele sunt regăsite, concentrat, în câteva fragmente din *Melancolie* („Şi când gândesc la viaţa-mi îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost”), *Rugăciunea unui dac* („Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte, / C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte”)[5], în interogaţii din manuscrisele scriitorului („Oare eu, tu, el nu e totuna? Oare astea nu se confundă într-un individ?”, Ms. 2262) sau chiar din *Sărmanul Dionis* („Câţi oameni sunt într-un singur om?”) etc. etc. Regăsim, de asemenea, cum se ştie, în întreaga sa operă sugestii ale faptului că pe Eminescu îl interesează cele două ipostazieri ale dublului: „dublul veşnic”, care este în esenţă umbra (*Sărmanul Dionis, Umbra mea, Visul*), dar şi „dublul istoric”, recognoscibil în şirul reîncarnărilor succesive, al avatarurilor (*Sărmanul Dionis, Avatarii faraonului Tlà*)[6]. Să mai amintim faptul că relevarea acestor variante de *alter ego* nu este, în viziunea eminesciană, efectul unei sciziuni alienante (nici nu produce, drept urmare, stări din gama nevrozelor ori a psihozelor, cum se întâmplă de cele mai multe ori în operele romanticilor citaţi mai sus), ci mai degrabă o nouă posibilitate de cunoaştere apărută la nivelul conştiinţei dubitative a poetului.

Cea mai mare frecvenţă a figurilor alterităţii interioare este de regăsit, în opinia noastră, în proza scurtă fantastică a lui Eminescu. Impactul întâlnirii eului cu orice formă care l-ar dubla interesează, e adevărat, nu doar literatura fantastică. De regulă, prin simpla sa prezenţă cu totul neobişnuită, deşi

---

[5] Interesant e faptul că aceste exemple, ca şi alte câteva asemănătoare, sunt utilizate de un psihanalist din anii ’30, dr. C. Vlad, pentru a cataloga trăirile eminesciene drept scindare a eului, simptom important în schizofrenie (v. C. Vlad, *Mihai Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, f.a., p. 78).

[6] De raportul identitate-alteritate în opera eminesciană s-a ocupat, în ultima vreme, Rodica Marian, ale cărei rezultate s-au materializat într-un studiu interesant şi riguros. Cf. R. Marian, *Identitate şi alteritate. Eminescu şi Blaga*, Ideea Europeană, 2005.

uneori intuită, orice ipostază a ideii de *alter ego* derivă şi stă mărturie pentru una dintre distincţiile fundamentale ale raţionalismului: aceea dintre *ego*, care se percepe *a priori*, şi *lume*, care i se descoperă progresiv. Orice idee de cunoaştere raţională pare a presupune nu doar o distincţie netă, ci şi o diferenţă de natură între *eu* şi *non-eu*. În acest context, nimic nu poate semnifica mai bine ruptura de echilibru raţionalist ca irumperea în scenă a dublului, acest *alt eu* care se relevă instantaneu ca un *non-eu*, emancipat aşadar cu totul neaşteptat de sub tutela primului. Este imprevizibil şi mai ales bulversant pentru eul care îşi vede dublul eului, deci în fond propriul eu, drept obiect al privirii şi al reflecţiei, şi nu subiect emiţător al acestora[7].

Indiferent de epocă, literatura de acest gen operează cu figuri ale acestui tip de alteritate, a căror simplă apariţie în orizontul subiectului este suficientă, se va vedea, pentru ca acesta să experimenteze tipul de relaţie cu inter- şi extramundanul specific în fantastic. Altfel spus, când în orizontul psihic, de cele mai multe ori precar, al unui eu capabil să vadă *altceva* sau *altfel* se iveşte orice ipostază de *alter ego* învestită de regulă cu un coeficient ridicat de stranietate ostilă originalului, acesta se găseşte aruncat în plin fantastic.

Impactul întâlnirii şi, uneori, al substituirii identitare este cu atât mai important în genul fantastic, întruchiparea alterităţii interioare constituind în mod cert una dintre modalităţile cele mai evidente ale mecanismului de a opera o falie în universul ficţional aşa-zis real, recognoscibil atât protagonistului, cât şi cititorului. Alături de vampiri, fantome sau figuri animate ca automaţii, androidele şi manechinele, dublul (diferit de sosia a cărei utilizare comică este, la rândul ei, atestată încă din teatrul antic) este învestit în literatura fantastică a unui Poe, Maupassant sau Dostoievski cu atribute neliniştitoare, transformându-se, vizibil, din protector al originalului în enti-

---

[7] O idee pe care o schiţează şi Pierre Jourde (în *Visages du double*, Nathan, Paris, 1992, p. 39): „le double, en tant que thème fondamental du fantastique, correspond au retour du seul élément qui, même dans la théorie rationaliste, à partir de Descartes, n'était pas expliqué, puisque le moi était la seule vérité postulée”.

tate malefică şi perversă, care-l aruncă în plină ruptură de lumea în a cărei configurație nu-şi mai poate găsi locul, într-o falie fantastică tipică. S-ar putea spune, împrumutând limbajul unei ştiințe exacte, că *alteritatea interioară este condiția nu neapărat necesară, însă cu siguranță suficientă, pentru existența fantasticului*. Afirmație cât se poate de… verosimilă în ceea ce priveşte şi fantasticul eminescian.

Aproape în întregime, proza scurtă eminesciană se articulează în mod evident ca o sumă de potențiale răspunsuri, e adevărat, în marea lor majoritate, incomplete (v. *Avatarii faraonului Tlà*, *Umbra mea*), la interogații subsecvente temei alterității, pe care se vor construi, atenție!, opuri întregi tributare psihanalizei, ontologiei sau „filosofiei subiectivității” în tot secolul următor, al XX-lea:

Nu cumva întâlnirea dintre două conştiințe, dintre două euri înseamnă, întotdeauna, o „luptă pe viață şi moarte”, având drept premisă nevoia de putere – dacă sunt stăpân, am nevoie de un sclav care să mă recunoască drept stăpân? Altfel spus, *relația eu-Celălalt este relația Stăpân-Sclav*? (Hegel, *Fenomenologia spiritului*);

Este apariția dublului legată de încarnarea dorințelor refulate, a posibilităților nerealizate, dar şi de o formă de narcisism originar şi teamă de moarte? (Sigmund Freud, *Straniul*);

Nu cumva altul (l'autre) nu este, de fapt, celălalt, ci în fond un alt sine însuşi, adică o reprezentare şi o proiecție a eului marcată de prevalența relației duale cu imaginea asemănătorului? (Jacques Lacan, *Complexele familiale);*

Cum să percepem întâlnirea cu alteritatea? Cum să îl percepem concret pe Celălalt în momentul în care apare în orizontul privirii mele? (Ortega y Gasset, *Omul şi mulțimea*);

Este relația „față-către-față” relația „ireductibilă”, „originară”, cu Celălalt? (Emmanuel Lévinas, *Eseu despre exterioritate*)

Poate privirea Celuilalt deveni o „privire a Meduzei”, care îşi demonstrează puterea – nu doar ilustrând dorința celuilalt de a mă poseda prin privire, deci forța lui, ci efectiv

putându-mă pietrifica sau chiar ucide? (Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul*).

Mai mult, câteva secvențe din proza scurtă eminesciană se prefigurează și chiar apar în forma unor veritabile „fabule identitare”. Sintagma – pusă în circulație de Manfred Pütz, autorul unui excelent studiu despre avatarurile problematicii identității în romanele americane ale anilor șaizeci[8] – anunță exact această miză posibilă a prozatorului Eminescu: de a stabili măsura în care textul, producție a nevoii de ficțiune, poate oglindi frământările unei instanțe auctoriale preocupate de conturarea identității de sine.

Prevalența tematică a raportului dintre identitate și alteritate din epica scurtă eminesciană poate fi ușor ilustrată nu numai prin recursul hermeneutic la arhicunoscutele *Sărmanul Dionis*, *Avatarii Faraonului Tlà* sau *Archaeus*, ci și prin investigarea similară a câtorva fragmente aproape necunoscute din postumele scriitorului. Citită integral, *Umbra mea* (bucată datând din perioada studiilor vieneze, dar care va fi publicată în întregime abia în ediția *Scrieri literare*, îngrijită de D. Murărașu, Craiova, 1935) apare, spre exemplu, ca o proză nefinisată și, în consecință, imperfectă stilistic. Rupt din acest context dezavantajant, debutul ei poate fi însă citit atât ca o eboșă a unei fabule identitare, cât și ca un text-suport pentru o hermeneutică a personajului și a schemei narative de bază tipice fantasticului emergent în epoca romantică. Fragmentul de început din *Umbra mea* se validează, mai întâi, la o re-lectură în cheia favorizată de recursul anterior la *eseurile despre imaginație* ale lui Castex, Vax, Lovecraft, Caillois, Todorov sau Steinmetz, drept o construcție densă din punctul de vedere al contopirii, în același ansamblu textual, a celor mai frecvente motive, unele chiar din categoria bahtiniană a cronotopilor, ce au circulat în literatura romantică de esență și aparență fantastică. Interesul acesteia provine, pe de o parte, din topirea acestui aliaj tematic într-o construcție autonomă în care se mizează, natural, pe cartea originalității, iar pe de altă parte,

[8] Manfred Pütz, *Fabula identității. Romanul american din anii șaizeci*, Institutul European, Iași, 1995.

din devierea abilă, deci perfect lucidă, a discursului auctorial în sensul parodierii clişeelor încă dominante în literatura occidentală contemporană lui Eminescu. După un *incipit* (să ne amintim, o veritabilă „ceremonie mentală”, după Louis Aragon) înşelător, care ar sugera prevalenţa formulei fantasticului erudit, metafizic, conceptual (*Adeseori când stau înaintea fumegătoarei lumini galbene a lampei mele, când mă uit în ochiul ei cel roşu – când deschid câte-o carte bătrână plină de nerozii bătrâne, de credinţele unei lumi cu capete îndealtfel ca şi ale noastre (lucru ce arată relativitatea adevărului), adeseori, zic, conversez cu lampa mea cea verde şi veche şi mă uit sub cozorocul ei, când fâlfâie fantastic, ca şi când i-ar fi dor de tavan*), urmează cele câteva fraze care ilustrează ambele direcţii de interes la care ne-am referit mai sus:

Când privesc vis-à-vis de mine, în păretele rău văruit, văd onorabila mea umbră, cu nasul cam lung şi căciula peste ochi, şi-mi fixez ochii la ea şi cuget ... cugetarea mea e vorbă pentru ea, căci ea mă înţelege şi-mi răspunde tot în gândiri lungi şi deşirate la ceea ce-o întrebasem, fără ca să mă mulţumească acele răspunsuri, căci nu vorbesc în gând decât eu cu mine.

Este, această a doua frază din *Umbra mea*, o inteligentă scenografie a motivelor fantastice, simultană convertirii în parodie a ansamblului textual specific unei întregi linii epice exploatate cu asupra de măsură în literatura romantică; de aici, modernitatea indubitabilă a perspectivei eminesciene. Regăsim, astfel, în aceste notaţii, decorul tipic („păretele rău văruit” este, natural, reprezentarea sinecdotică a interiorului romantic sărac şi insalubru), motivul esenţial (umbra) şi ceea ce ar configura schema narativă primară, fabula identitară tipică am putea spune: *întruchiparea*, *corporalizarea şi identificarea* ca atare a unei substanţe considerată evanescentă, indistinctă – umbra, *dialogul* şi *conflictul* acestei ipostaze a alterităţii interioare cu protagonistul. Ca în majoritatea textelor fantastice romantice, şi acest protagonist este apoi specific naraţiunii homodiegetice, cumulând ambele funcţii pe care le teoretizează Jaap Lintvelt, de narator şi de actor. Unul cât se poate de lucid, să observăm, căci nu-i lipseşte conştiinţa scindării indi-

vidualităţii proprii, şi nici capacitatea de a-şi corporaliza una dintre cele două ipostaze interioare; falia din planul real, ruptura anunţată drept episodul esenţial în trama fantastică de teoreticienii genului, este, aşadar, în cazul de faţă, rod al unei lucidităţi care, cel puţin deocamdată, anulează misterul:

Eu cu mine. Ciudat! Această despărţire a individualităţii mele se făcu izvorul unei cugetări ciudate, care mă făcea să fixez aspru şi lung umbra mea, astfel încât ea, jenată de-atâta căutătură, prindea încet, încet, conture pe perete până a deveni clară ca un portret zugrăvit în ulei, apoi se îngroşă plastic din părete afară, astfel încât sări din cadru jos şi mă salută surâzând, ridicându-şi căciula din cap (...) Se-nţelege că acuma n-am făcut decât a relua firul cugetărilor şi a sta de vorbă cu reflectul meu asupra diferitelor probleme ale omenirei.

Evident că dialogului astfel anunţat i se substituie decizia actantului, comunicată dublurii sale fără drept de apel:

Ştii ceva, îi zic eu, te las pe pământ în locul meu, în împregiurările mele, şi eu mă duc de-aicea să-mi petrec câtăva vreme în lună. Unde nu-s oameni, nu poate fi ură, şi de-aceea am decis a-mi petrece undeva singur, fără grijă, iar tu să petreci pe pământ în locul meu, cu simpla îndatorire de-a însemna în ziarul tău tot ce ţi se va petrece – memorii pe care le voi citi şi eu.

Din păcate, restul unei asemenea întâlniri cu umbra, întâlnire cu un potenţial extraordinar nu numai în ordinea fantasticului propriu-zis, ci şi în aceea a psihologicului şi a ontologicului – ne-o vor demonstra, în texte absolut remarcabile, Poe (*William Wilson*), Hoffmann (*Kreisleriana, Elixirele diavolului, Părerile despre viaţă ale motanului Murr şi alte povestiri),* Maupassant (*Le Horla*), Cezar Petrescu (*Omul care şi-a găsit umbra*) sau Oscar Lemnaru (*Omul şi umbra)* – nu mai apare în text. Evoluţia ulterioară a acest *eu narant* care este în acelaşi timp şi *eu narat*, în schimb, va menţine până la capăt interesul major al autorului, care o va exploata şi în mult mai cunoscuta nuvelă *Sărmanul Dionis* (eroul şi iubita lui vor zbura în lună, unde vor metamorfoza decorul natural într-un paradis selenar, propice, desigur, realizării utopiei erotice).

Or, în *Umbra mea* ne reţine atenţia, în ordinea unei lecturi mitologice, psihanalitice sau psihocritice, numai debutul. În care, după cum am văzut, obiectul, mai exact premisa investigaţiei auctoriale, este *umbra*, topos cu o indubitabilă vechime în imaginarul colectiv, valorizat şi în proza romantică de orientare fantastică. Se ştie că, de regulă, umbra apare ca o ipostază a alterităţii interioare net inferioară, de pildă, reflectării în oglindă sau în luciul apei. Statutul inferior se justifică prin „precaritatea" umbrei, trăsătură probată la rândul ei, după J.J. Wunenburger, de faptul că „manifestarea lor sensibilă depinde mai puţin de relaţia cu un model independent (…) umbra, întotdeauna mai mult sau mai puţin evanescentă, în general indistinctă, înconjoară corpurile luminate cu un halo slab, oblic, cu o *aura* laterală care nu ia forma originalului decât în mod aproximativ"[9]. Într-adevăr, silueta umbrei, deşi pare a dubla originalul, reproducându-i oarecum fidel conturul şi mişcările, nu îi redă de fapt imaginea, căci suprafaţa corpului reflectat rămâne opacă. Ideea şi impresia de dublu vizibil sunt date mai curând de obstinaţia cu care, niciodată în absenţa luminii însă, umbra se lipeşte de model, urmărindu-l ca un tovarăş credincios, dispărând într-o parte, reapărând în alta. E departe de a dubla deci fidel fiinţa, dar se etalează la picioarele ei, o însoţeşte mai mult sau mai puţin discret, în incognito-ul formei sale mascate. Umbra poate astfel să treacă drept un element complementar, mai degrabă decât unul concurent, adică o proiecţie, şi mai puţin o sosie.

În lumea imaginarului folcloric, umbra capătă însă conotaţii ce duc spre o cu totul altă valorizare a simbolului. Dintr-un simplu „contur întunecat al unei fiinţe sau al unui lucru, proiectat pe o suprafaţă luminată", umbra devine reflectare a imaginii omului şi mai ales dublet al sufletului acestuia: „în culturile arhaice, această umbră a fost interpretată ca dublul persoanei, ca întruchipare a sufletului despărţit de trup… Umbra ca eu descărnat, imaterial, ca dublu devitalizat, era privită drept o ipostază a morţii ce însoţeşte omul, şi chiar drept

[9] Jean-Jacques Wunenburger, *Viaţa imaginilor*, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1998, cap. „Viziuni în oglindă".

moartea ca atare”[10]. Această credinţă explică faptul că există, cel puţin la popoarele primitive, o cantitate enormă de tabuuri şi de temeri superstiţioase privitoare la simbol (ele se tem să-şi lase umbra să cadă pe anumite obiecte sau să fie călcată de altă persoană, se feresc de umbra altor persoane, mai ales de cea a femeilor însărcinate şi a soacrelor etc.).

După cum ne asigură Otto Rank, „umbra, inseparabilă de om, devine prima obiectivare a sufletului omenesc, cu mult timp înainte ca un om să-şi fi văzut imaginea într-o oglindă. Umbra a fost mijlocul prin care omul şi-a văzut pentru prima oară trupul şi a făcut din ea sufletul, iar această credinţă a popoarelor primitive a devenit şi credinţa primitivă în suflet la popoarele lumii antice”[11]. Grecii, spre exemplu, considerau că sufletul însuşi, „carnea sufletului” mai precis, este o umbră, o imagine (*eidolon*) a unui om care a trăit. În concepţia lui Homer, aşa cum apare ea în capitolul XXIII din *Iliada* şi capitolul X din *Odiseea*, omul are o existenţă duală, câtă vreme el are o apariţie perceptibilă, cea pur fizică, şi una invizibilă, care va deveni liberă numai după moarte. Acest oaspete, un dublu mai slab, nu este altceva decât sufletul, *Psyché*, al cărui regat este lumea viselor. O asemenea imagine care constituie al doilea eu, cel invizibil, ce însoţeşte pe nesimţite trupul, apare şi la romani (*Genius*), la perşi (*Fravauli*), la egipteni (*Ka*), iranieni (*Ferouer*) sau evrei (*Néphesh*).

Între credinţele româneşti există una, destul de răspândită, despre umbră ca dublură a omului, crezându-se chiar că există o profesiune ciudată, cea a „vânătorilor de umbre”. Se spune că aceştia sunt de regulă meşteri zidari ce măsoară cu o trestie sau cu un băţ umbra unui om şi apoi îngroapă în fundaţia unei case obiectul care a servit la măsurat, de fapt umbra furată. Omul a cărui umbră a fost furată moare după patruzeci de zile de la acest ritual; apoi se transformă în stafie care bântuie prin împrejurimi şi face rău celor vii, dar apără clădirea pentru trăinicia căreia şi-a dat viaţa.

---

[10] Ivan Evseev, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998, p. 473.

[11] Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Institutul European, Iaşi, 1997, p. 88.

Dacă în folclor umbra, veritabil dublu al omului, este asociată de obicei cu perisabilitatea şi cu moartea (să ne amintim şi celebrul adagiu latin „*pulvis et umbra sumus*”), în psihanaliză se califică drept umbră „tot ceea ce subiectul refuză să recunoască sau să admită şi care, totuşi, i se impune mereu, direct sau indirect, de pildă trăsăturile de caracter inferioare sau alte tendințe incompatibile”[12]. Jung acordă umbrei un rol esențial în demersul psihanalitic, după cum se observă mai ales în lucrarea *În lumea arhetipurilor*. Dintre aceste arhetipuri pe care le defineşte ca „tipare vechi ale minții ancestrale”, „conținuturi ale inconştientului colectiv”, el analizează mai cu seamă arhetipul central, *Sinele*, atractorul şi sediul altor arhetipuri fundamentale, iar dintre acestea din urmă pe *Dumnezeu*, *mama*, *tatăl, copilul*, *Hristos*, *persona* (masca publică) şi, în fine, *umbra.* Aceasta este o parte vie a personalității aflată dincolo de *persona*, de masca noastră de actori. Prin întâlnirea cu ea ne întâlnim de fapt cu noi înşine: „Aceasta este prima probă de curaj cerută de drumul spre interior, o probă care îi sperie pe cei mai mulți, căci întâlnirea cu sine însuşi face parte dintre acele lucruri neplăcute pe care le evităm atâta timp cât putem proiecta în exterior tot ceea ce este negativ. Când suntem în stare să ne vedem propria umbră şi să suportăm cunoaşterea ei, abia atunci am rezolvat o mică parte a sarcinii: am suprimat cel puțin inconştientul personal… Întâlnirea cu sine însuşi înseamnă mai întâi întâlnirea cu propria umbră. Umbra este desigur o trecătoare îngustă, o poartă strâmtă, a cărei dureroasă îngustime nu poate fi evitată de cel ce coboară în fântâna adâncă”[13]. În altă parte însă, Jung dă o altă accepție umbrei, relaționând-o nu cu inconştientul colectiv, ci cu cel personal: „prin umbră înțeleg partea negativă a personalității, suma însuşirilor ascunse, dezavantajoase, a funcțiilor insuficient dezvoltate şi a conținuturilor inconştientului personal”[14].

---

[12] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, Editura Artemis, Bucureşti, p. 404.

[13] Carl Gustav Jung, *În lumea arhetipurilor*, Editura Jurnalul Literar, Bucureşti, 1994, p. 58-59.

[14] *Ibidem*, p. 88.

Această umbră se proiectează în vis ori se manifestă prin cuvinte şi fapte impulsive, necontrolate, dovezi certe ale existenţei în subiect a unor tendinţe ocultate. Chiar dacă nu sunt obligatoriu malefice, ele riscă să devină astfel dacă rămân refulate în umbra inconştientului – şi de obicei oamenii se tem să le conştientizeze, să le asume. Rezultatul refulării este întotdeauna dezastruos, şi literatura ne furnizează o serie de exemple sugestive, de la *Umbra* lui Andersen ori *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl* scrisă de Adelbert von Chamisso, până *la Omul care şi-a găsit umbra* de Cezar Petrescu sau *Omul şi umbra* de Oscar Lemnaru.

Niciuna dintre aceste supoziţii hermeneutice nu poate fi, din păcate, probată la o lectură a textului *Umbra mea*, din moment ce cea mai mare parte a acestuia conţine exclusiv aventura erotică a umbrei (care îşi lasă originalul „culcat pe patul de scândură acoperit c-un paier”) cu iubita în spaţiul selenar. Eminescu îi atribuie, prin urmare, în *Umbra mea* exclusiv rolul de mijlocitor, care îi permite eroului accederea în spaţiul supraterestru. Pentru a evada dintr-un spaţiu perceput drept inferior, actantul aventurii fantastice are nevoie de un dublet similar, pe care ceilalţi, umanitatea obişnuită, nu îl poate recunoaşte drept copie infidelă, inconsistentă şi cu atât mai mult mincinoasă.

De un real interes este şi postuma *Moartea lui Ioan Vestimie* (elaborată prin 1878-1879, publicată pentru prima dată în *Proză literară*, ediţia Al. Colorian, Bucureşti, „Cugetarea”, 1943), cu atât mai mult cu cât devierea de la schema fantasticului romantic „clasicizat” merge, aici, pe o cu totul altă direcţie. Protagonistul noii „întâmplări în irealitatea imediată” este unul cu totul neobişnuit, îndepărtându-se în mod evident de estetica romantică tocmai prin faptul că este cât se poate de obişnuit (incipitul textului notează, laconic: „*Ioan Vestimie nici era predispus să fie vrun om mare, nici pretindea să fie*”, fixând anonimatul propriului personaj). Existenţa tipică a eroului induce mai degrabă ideea apartenenţei la o schemă realistă; la fel, perfecta indistincţie între zilele şi nopţile sale, habitudinile pe care Eminescu nu ezită să le amintească imediat:

Vorba e de Ioan al nostru, care-n toate zilele îşi urma regulat drumul de la căsuţa lui la cancelarie, de la cancelarie la o cafenea din colţ, unde citea jurnale ilustrate, de acolo la birt, de la birt acasă, fără ca în această circulaţiune a mersului său să se-ntâmple vro întrerupere sau iregularitate, pe când, din contra, în pulsaţiunea şi în bătăile inimei sale se-ntâmplau foarte des iregularităţi.

O atare linearitate a destinului diurn al personajului o vom mai întâlni abia în literatura fantastică realistă. Maupassant sau Dostoievski, în special, vor construi, cu tehnici şi după criterii proprii (dintre care verosimilul şi credibilitatea capătă un rol esenţial) un astfel de spaţiu de desfăşurare a dramei personajului, un inadaptat, opus ca niciodată mediului. Diferenţa dintre protagonistul lui Eminescu şi cel din dostoievskianul *Om dedublat* constă în primul rând în faptul că primul pare perfect adaptat în acest mediu, pe când cel de-al doilea, Goliadkin, măruntul slujbaş suferind de ceea ce unii psihologi vor numi „complexul de bârlogizare”, ne apare de la început ca fiind un inadaptat. Simptomatologia maladiilor de care suferă cei doi este, la fel, cât se poate de diferită. Comportamentul personajului dostoievskian pare a fi decupat din catalogul descriptiv al personalităţii paranoice, aşa cum apare el conturat în succinta lucrare a lui André Manus, *Psihozele şi nevrozele adultului:* „neîncrederea generalizată nejustificată şi o absenţă a încrederii în celălalt (se aşteaptă să fie înşelat, o hipervigilenţă faţă de mediul înconjurător, disimulare, neacceptarea criticilor, punerea sub semnul îndoielii a loialităţii celuilalt, căutarea unor motive ascunse, gelozie patologică); o hipersensibilitate (tendinţa de-a se simţi dispreţuit, exagerarea dificultăţilor, promptitudine în contraatac, incapacitatea de a se destinde…)”[15]. La polul opus, am văzut că protagonistul *Morţii lui Ioan Vestimie* pare a suferi exclusiv de probleme cardiace, deşi ulterior autorul adaugă pe lista simptomelor pierderea memoriei şi paralizia membrelor:

---

[15] André Manus, *Psihozele şi nevrozele adultului*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1998, p. 131-133.

Prima lui idee a fost că poate ar fi fost lovit de-o afazie parțială, c-a uitat o literă din alfabet, a doua că în brațele craniului ar fi căpătat o umflătură care-i apasă creierul și multe alte idei ipocondriace îi veniră lui Ioan Vestimie. (...) El se culcase și-ncepu a simți o stranie amorțeală în brațul drept. Deși era hotărâtor treaz, nu-i era cu putință să miște acel braț. Apoi urmă amorțirea piciorului stâng, apoi adormi în sfârșit.

Ambele categorii de personaje fantastice vor trăi însă experiențe extreme. Actantul din textul lui Dostoievski se va întâlni cu propriul dublu, care, mai mult, îi va lua locul, substituindu-i-se perfect, împlinindu-se, spre deosebire de Goliadkin, pe toate planurile. Actantul din bucata pe care Eminescu nu a perfectat-o, din păcate, stilistic va înțelege, la capătul unor revelații succesive, că s-a adâncit în Marele Somn, ceea ce îi permite accesul la o supra-realitate senzorială și spirituală, care li se revelează doar celor trecuți *dincolo de prag.* La fel cum Goliadkin-junior, dublura nerușinată, ego-centrică a originalului imperfect, ratat chiar, se realizează pe plan material, erotic și social, și Ioan Vestimie – în ipostaza dublului de dincolo de moarte – trăiește iluzia realizării pe plan erotic cu Ana.

Dar, până la acest episod care justifică, la rândul lui, o posibilă comparație cu textul dostoievskian *Omul dedublat*, există în *Moartea lui Ioan Vestimie* o serie de micronuclee epice captivante, provocatoare ca supoziții hermeneutice în sine, dar și din punctul de vedere al emancipării de sub tutela schemei fantastice tipic romantice. Ne referim, concret, la întreaga aventură postthanatică a lui Vestimie desfășurată în etape distincte (unele dintre ele vor fi, de altfel, marcate ca atare chiar și grafic) de-a lungul celor trei zile, de fapt, nopți de după moartea eroului. Din acest din urmă punct de vedere, proiecția în mediul nocturn al primelor aventuri ale lui Vestimie-cel-de-după-moarte poate părea, cum s-a și observat[16], un

---

[16] „Fără preparative ostentative, naratorul apelează la serviciile bine-cunoscutului eres potrivit căruia în cazul anumitor inși «însemnați» sufletul mortului refuză în acest răstimp a părăsi de tot pe cel căruia îi aparținuse și,

indiciu asupra sursei folclorice a ideii supravieţuirii spiritului celui decedat între apropiaţii care îl jelesc, timp de trei zile şi de trei nopţi, cât durează priveghiul dinaintea ritualului funerar. Într-adevăr, textul este relativ uşor de încadrat în „imaginarul morţii şi al devenirii morţilor”[17]. În plus, evenimentele al căror protagonist este dublul lui Vestimie-cel-viu se desfăşoară, mai întâi, timp de două nopţi. Mai mult, suntem anunţaţi de faptul că în aceste două prime zile de după moartea eroului, acesta doarme foarte adânc (ceea ce ar sprijini ipoteza că bucata epică s-ar articula astfel ca o ilustrare cultă a motivului strigoiului). Dar supoziţia că *Moartea lui Ioan Vestimie* fructifică, exclusiv şi prea evident, acest motiv folcloric nu se poate susţine până la capăt – pe de o parte, pentru că „strigoiul” Vestimie, care ar supravieţui în visul „mortului” Vestimie, este capabil, până la urmă, să „trăiască” şi ziua (în locul celei de-a treia nopţi, instanţa auctorială îi facilitează supravieţuirea într-un mediu diurn, imposibil aşadar de asociat motivului strigoiului); pe de altă parte, el nu-şi validează existenţa prin niciuna dintre motivaţiile atribuite, de regulă, revenirii strigoiului în tradiţiile culturale occidentale sau orientale. Cum bine se ştie, „morţii revin de preferinţă când ritualurile de funeralii şi de doliu nu au putut fi îndeplinite normal, de exemplu, dacă trupul unui înecat a dispărut şi nu a putut fi înmormântat după obicei, sau dacă o crimă, o sinucidere, moartea unei femei la naştere, naşterea unui copil născut mort prezintă pentru comunitatea celor vii pericolul unor pângăriri”[18]. Or, din contra, vom vedea că există suficienţi indici în textul eminescian care demonstrează că intercesiunile specifice ritului funerar românesc (priveghi, rugăciuni, liturghii ş.a.) sunt cu totul respectate de cei vii după *Moartea lui Ioan Vestimie.* În fine, un amănunt esenţial care invalidează teoria „strigoiului” Ioan Vestimie: dublul lui Vestimie-cel-viu şi în-

ca atare, în ipostaza de strigoi, capătă înfăţişarea acestuia, înfricoşând pe cei din jur cu apariţiile lui” (Nicolae Ciobanu, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Editura Junimea, Iaşi, 1984, p. 201).

[17] Jean-Claude Schmitt, *Strigoii. Viii şi morţii în societatea medievală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1998, p. 9.

[18] Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 11.

treaga schemă narativă în care el evoluează sunt învestite cu un coeficient de realism psihologic care împinge textul într-un teritoriu total emancipat de sub tutela romantismului fantastic grefat pe un substrat folcloric (specific, cum se ştie, unei alte vârste a fantasticului eminescian). E mult mai potrivit, prin urmare, să privim posibila influență a eresului cu pricina cel mult cu îngăduință[19]: de va fi fost vorba, inițial, de o urmă a credinței populare în strigoi, aceasta a fost cu totul absorbită în creuzetul poietic din care va lua naştere *Moartea lui Ioan Vestimie*.

În orice caz, primele aventuri nocturne ale dublului-de-după-moarte se petrec ca şi cum acesta ar refuza cu totul ruptura de viața obişnuită de dinaintea morții lui Vestimie. Conform schemei fantastice uzuale în realismul psihologic (aşadar, pe linia textelor similare ale lui Maupassant sau Dostoievski), ruptura în planul real nu este aproape deloc evidentă. Dublul postthanatic intră, ca întotdeauna, „în cafeneaua lui obicinuită" şi se aşază la aceeaşi masă ca de obicei. „Fisura" fantastică este vizibilă abia atunci când se cumulează semnele devierii de la vechea normalitate, cea a existenței anterioare a eroului: „*stâlpii de cafenele*" îi iau din față jurnalele dându-i impresia că nu îl văd, spre deosebire de indivizii cu o paloare stranie şi ochi adânciți în orbite, asemănători lui Vestimie (deşi acesta încă nu înțelege că, la fel ca aceştia din urmă, acum şi el este un reprezentant al ordinii-de-dincolo de viață):

Ceea ce i se părea ciudat din cale-afară e că stâlpii de cafenele îi luau jurnalele din mână fără ca să-l mai întrebe, mulți dintre ei nici păreau a-l vedea, numai unii şi anume

---

[19] Chiar şi Nicolae Ciobanu, adeptul respectivei opinii, după ce admite existența strigoiului şi proiecția lui în visul mortului Vestimie („Ioan Vestimie-strigoiul îşi proiectează demersul în *visul* lui Ioan Vestimie-mortul"), recunoaşte faptul că cei doi ajung să se confunde: „… între cei doi se stabileşte o asemenea identitate încât e aproape imposibil a deosebi „visul" mortului de faptele strigoiului. Confuzia atinge un atare grad datorită împrejurării că atunci când strigoiul acționează, mortul dispare cu totul, confundându-se complet cu chipul proiectat pe ecranul propriului vis" (*op. cit.*, p. 201).

aceia cari se deosebeau prin finețea palorii lor sau prin ochii prea adânciți în cap se uitau la dânsul şi suspinau. De ce aceşti oameni îi erau cu deosebire simpatici nu ştia nici el.

Nici anunțul mortuar pe care, în continuare, îl citeşte „*cu mirare*" într-un ziar nu îi zdruncină „*dreapta judecată*" amintită şi în necrolog drept o trăsătură caracterială definitorie. Somnul profund de după această primă experiență nocturnă nu îi va fi, la fel, prea tulburat de „*mulțimea de lumini aprinse*" ori de „*murmurul misterios şi tânguitor de roi*" de albine (posibili corespondenți simbolici ai lumânărilor, respectiv ai tânguirilor celor apropiați din timpul priveghiului), pe care le zăreşte sau aude *ca prin vis*. Ceea ce îl tulbură atât de tare, încât îl trezeşte din acest pseudosomn funerar, este mai degrabă atitudinea prietenilor, adunați la un joc de cărți lângă corpul lui inert. Episodul ilustrează într-o manieră personală, extrem de ingenioasă, interferența celor două planuri, real şi fantastic. Văzându-i (?!) tentativa de a se ridica, prietenii îl apostrofează şi aproape îl agresează pe Vestimie, într-o manieră ce amestecă, la rândul ei, cinismul şi grotescul, tentativa legitimă de a-şi stăpâni groaza de moarte şi orgoliul stupid de a-şi demonstra superioritatea asupra ei prin agresiunea asupra celui mort:

El dete „bună seara" c-un glas cam răguşit şi ei deodată răsăriră toți şi se uitară uimiți unul la altul. Numai unul, care era mai obraznic dintre ei, Alexandru, zise: – Măi hoțule! Stai acolo şi dormi, doar n-ai poftă să strici landsquenetul. Ceilalți începură a râde, ba unul îl trase de picior. Ioan nu ştia de ce, dar purtarea aceasta era atât de supărătoare pentru el, încât se sculă şi ieşi tăcând din casă.

După secvența următoare, a întâlnirii şi scurtului schimb de replici cu copiii ce se joacă pe zidurile înzăpezite (în cursul căruia află că niciunul dintre aceştia „*n-are nume, n-a fost botezat*"), secvență tratată din nou cu indiferență de un protagonist încă incapabil să citească semnele rupturii sale definitive de planul realității propriu-zis corporale, urmează un episod care îi stârneşte mult mai evident interesul: acela al împlinirii erotice cu „*una din frumusețile oraşului*", principesa B, cea „*roşie ca o roză şi blondă ca un caier*". În aventura

erotică propriu-zisă, dublul postthanatic al lui Ioan Vestimie seamănă, cum spuneam mai sus, cu *Omul dedublat* al lui Dostoievski, mai exact cu Goliadkin-Junior: aceeaşi temeritate (cu totul absentă în cazul „originalului”) în actul cuceririi, aceeaşi „*cutezare de-a se sui alături cu ea în cupè, a-i pune brațul pe după gât şi a o săruta*”. Spre deosebire, însă, de finalitatea poveştii de amor din textul fantastic cu care debutează corifeul realismului psihologic, *happy end*-ul lipseşte în cazul *Morții lui Ioan Vestimie.* Un semnal bizar al vechii identități biologice („*Cum sosi miezul nopții, îl apucă un frig în spate*”) îl face pe dublul lui Ioan Vestimie să îşi părăsească proaspăta amantă şi să se întoarcă acasă. Recade într-un somn greu, aproape cataleptic, în cursul căruia are senzația (fericită!) că-l „*poartă oameni pe sus*”. Pasajul pseudohalucinației onorice, în fapt eboşă a propriului ritual funerar este scurt, dar cu totul edificator ca ilustrare a meditației asupra trecerii *dincolo de prag*, în care angoasa antethanatică este substituită de o eternă serenitate:

A treia zi, un murmur într-adevăr foarte tare auzea în jurul capului, ba i se păru chiar că-l poartă oameni pe sus. Cu toate acestea, cu toată voința din parte-i, nu putea mişca nici brațul din acea cumplită amorțeală, nici piciorul, ceea ce simțea însă în suflet era o estremă mulțumire, un sentiment de uşurare a inimei.

Trezit din somn din nou, pentru prima dată ziua, are o nouă împlinire erotică, de data aceasta într-un cadru edenic specific binecunoscutei etape a eroticii eminesciene, cu o singură deosebire: decorul este, de această dată, hibernal. În grădina „*mare şi frumoasă, pe arborii căreia atârna omăt*”, se reîntâlneşte cu marea lui iubire antumă, Anna. Nici reacțiile, nici vorbele frumoasei îmbrăcate (cum altfel?) în alb şi plânse de dragostea față de cel care „*doarme acuma şi visează la mine şi sufletul lui mă atrage, mă atrage ca un magnet*” nu îi stârnesc eroului reacții de uimire sau de stupefacție. Deşi cu totul de neconceput vechiului Ioan Vestimie, experiențele erotice consumate în noua ordine existențială îi par perfect naturale („*Ciudat era că Ioan nu se prea mira de întâmplările lui*”). Iluzia normalității, atât de ingenios întreținută (pentru

personaj, cel puţin) de-a lungul episoadelor derulate după moartea lui Ioan Vestimie, se destramă abia în finalul textului. Acesta surprinde exact momentul în care protagonistul, abia acum pregătit, primeşte marea, adevărata Revelaţie. Spectacolul exteriorităţii obişnuite (cel dintr-o *sală de bal*, care reproduce, în mic, carnavalescul demonizat al lumii), la care asistă la rugămintea Annei – personaj feminin învestit, prin urmare, cu funcţia de intermediar al lumii *de dincolo* – îi revelează, aproape agresiv, faptul că pentru ceilalţi nu există ca trup fizic, că, de fapt, corporalitatea lui este evanescentă, că, într-un cuvânt, el a devenit cu desăvârşire Altul, cel-de-dincolo-de-moarte:

Când muzica reîncepu, el o acompanie cu glasul, mai întâi încet, apoi tot mai tare. Lumea era răpită, danţuitorii de vals zburau răpiţi şi fermecaţi, muzicanţii îşi mânuiau cu o demonică măiestrie instrumentele, iar el cânta, cânta, când încet, când tare, ca un glas de vânt trecând prin arfa lui Eol.

Şi cu toate acestea nimeni nu băga de seamă că el cânta. Din contra, toată lumea se uita la un violonist beţiv şi ofticos, a cărui vioară s-auzea într-adevăr ca un melodios ţipăt de durere care inspira şi celelalte instrumente.

Dramatica revelaţie a personajului, intrat definitiv în moarte, încheie cum nu se poate mai potrivit acest text cu o încărcătură emoţională aparte. Notiţele făcute de Eminescu pe f. 280 v., care anunţă, lapidar, felul în care autorul ar fi încheiat această bucată epică (*biserica naltă, lună, lac, grădina din Italia; pat rece, rece; fata, bătrân cerşetor; murmur de mântuire*) nu promit, credem, o încheiere superioară ansamblului deja existent, nereuşind să modifice prea mult impactul extraordinar al părţii deja lucrate. Practic, în *Moartea lui Ioan Vestimie*, intuiţia excepţională a lui Eminescu provine nu atât din schimbarea perspectivei romantice asupra dublului şi, în general, asupra alterităţii interioare, cât din abordarea, deşi fulgurantă, a unor reverberaţii psihologice tulburătoare determinate de situarea în proximitatea morţii. Sau, şi mai bine, de fantasmele menite a umple golul de dincolo de „clipa

nihilizatoare"[20] a morții. Meditația thanatologică va mai lua o turnură asemănătoare abia în proza fantastică din a doua jumătate a secolului XX. În special proza fantastică sud-americană va deveni, din ce în ce mai mult, un debuşeu pentru defularea unor obsesii şi spaime revalorizate în epoca unei modernități poate „eşuate": între ele, imposibilitatea comunicării reale cu Celălalt, perceput, mai mult ca oricând, ca un potențial duşman, tentația suicidului eliberator, iminenta reificare a mundanului etc. Volutele tensiunii identitare, de asemenea, dețin un rol esențial în procesul construirii „omului nou", ele convergând, nu de puține ori, înspre relevarea ființei abisale, scindată între ipseitate şi alteritate, sfâşiată de mult dorita demistificare interioară. O mărturisesc, de pildă, nuvelele lui Gabriel García Márquez (*Cineva împrăştia trandafirii*, *A treia resemnare*) sau ale lui Alvaro Menéndez-Leal (*Scurte povestiri fantastice*), în care motive ca reflectarea în oglindă sau dedublarea în momentul morții sunt pretexte pentru relevarea unor zone interzise, terifiante ale psihicului uman, iar alienarea constituie o premisă a crizei generalizate a umanului.

Bibliografie

Beşteliu, Marin, *Realismul literaturii fantastice*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975

Biberi, Ion, *Fantasticul, atitudine mentală*, în *Eseuri literare, filosofice şi artistice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982

Béguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970

Braga, Corin, *Imagini ale dublului în romantism*, în *Caietele Echinox*, nr. 7-8-9/1998

Caillois, Roger, *De la feerie la science-fiction*, în *Eseuri despre imaginație*, Editura Univers, Bucureşti, 1975

Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1951

---

[20] Vladimir Jankélévitch, *Tratat despre moarte*, Editura Amarcord, Timişoara, 2000, p. 340.

Călin, Vera, *Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1975
Chevalier, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti
Ciobanu, Nicolae, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Editura Junimea, 1984
Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, 1999
Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998
Freud, Sigmund, *Straniul*, în *Opere I. Eseuri de psihanaliză aplicată*, Editura Trei, Bucureşti, 1999
Jankélévitch, Vladimir, *Tratat despre moarte*, Editura Amarcord, Timişoara, 2000
Jourde, Pierre et Tortonese, Paolo, *Visages du double*, Paris, Nathan, 1992
Jung, Carl Gustav, *În lumea arhetipurilor*, Editura Jurnalul literar, Bucureşti, 1994
Leonhard, Karl, *Personalități accentuate în viață şi literatură*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1972
Lévinas, Emanuel, *Totalitate şi infinit. Eseu despre exterioritate*, Editura Polirom, Iaşi, 1999
Manus, André, *Psihozele şi nevrozele adultului*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1998
Marian, Rodica, *Identitate şi alteritate. Eminescu şi Blaga*, Bucureşti, Ideea Europeană, 2005
Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973
Mărgineanu, Nicolae, *Psihologie şi literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970
Melchior-Bonnet, Sabine, *Istoria oglinzii*, Editura Univers, Bucureşti, 2000
Neț, Mariana, *O poetică a atmosferei*, Editura Univers, Bucureşti, 1989
Ortega y Gasset, José, *Omul şi mulțimea*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001
Rank, Otto, *Dublul. Don Juan*, Institutul European, Iaşi, 1997
Secolul XXI, *Alteritate*, nr. 1-7, 2002
Schmitt, Jean-Claude, *Strigoii. Viii şi morții în societatea medievală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1998
Schneider, Marcel, *La littérature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1964

Steinmetz, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990

Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973

Vax, Louis, *L'art et la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963

Vlad, Ion, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972

Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1998

Résumé

Cette étude est centrée sur l'analyse des figures de l'altérité intérieure dans la prose courte fantastique de Mihai Eminescu. Surtout dans le cas des posthumes *L'Ombre* et *La Mort d'Ioan Vestimie*, le prosateur offre une interprétation remarquable à la dynamique de la relation d'entre l'identité (toujours précaire) et l'altérité (quelques fois ambiguë comme essence, autre fois dangereuse ou hostile comme effets) d'un sujet qui réussit à s'échapper au schéma romantique, mais ne cesse, néanmoins, de s'offrir une perpétuelle tentation d'évasion dans l'autre espace, soit-il même la mort.

„Orbirea” Luceafărului şi „cenuşa” din inima lui Eminescu

Rodica MARIAN

Sugerate şi în acest titlu, există coincidenţe adânci şi aproape stranii, pe care-mi propun să le relev, între interpretarea dată de Constantin Noica notiţei manuscrise a lui Eminescu privind sensul alegoric al *Luceafărului* şi unele scrisori (mai ales ultima) trimise de poet Veronicăi Micle şi aduse la lumina tiparului prin publicarea corespondenţei inedite Mihai Eminescu – Veronica Micle de Cristina Zarifopol-Illias. Ambele „evenimente”; cartea lui Noica din 1978[1] şi corespondenţa din 2000[2] au produs eminescologilor şi iubitorilor de Eminescu adevărate cutremure, fiindcă demontau, fără echivoc, platitudinea mitului romantic al geniului neînţeles, care ar fi, expres ori voalat exprimat, sensul profund al poemului eminescian, precum ar fi şi opinia comună conform căreia Eminescu a iubit într-un fel absolut şi statornic, pe când Veronica ar fi fost rapsodică şi puţină în devoţiunea iubirii sale. Ambele viziuni sunt îngemănate şi exersate excesiv, atât în interpretarea obişnuită a capodoperei literaturii române, cât şi în exegeza multor eminescologi. Respectiv, opinia despre omul Eminescu, revelată în aceste regăsite scrisori, răstoarnă ecuaţia vinei şi a neînţelegerii atribuite femeii de lectura „filistină” a fiecăruia

---

[1] Constantin Noica, *„Luceafărul” şi modelul fiinţei*, în idem, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

[2] *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit. Corespondenţă inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle*, scrisori din arhiva familiei Graziella şi Vasile Grigorcea, ediţie îngrijită, transcriere, note şi prefaţă de Christina Zarifopol-Illias, Polirom, 2000.

dintre noi, cum expresiv spunea C. Noica. Tocmai această inversare a şocat şi în interpretarea filozofului Noica analizând *Luceafărul* ca ilustrare a modelului ontologic al devenirii întru fiinţă şi apropiindu-l de ideea arheilor spre a arăta cât de eminesciană este problema vicisitudinilor generalului (a legii, a geniului). După opinia mea, aproximată ori dezvoltată în anterioarele analize semantice de text asupra *Luceafărului*, sensul neputinţei şi vina „orbirii" din natura superioară a geniului, de care vorbea Noica, sunt înscrise în profunzimea textului, şi este fericit în mod surprinzător felul cum acestea se dezvăluie – mai direct – prin forţa autoanalitică a unor scrisori, în care poetul este cu deosebire foarte scrutător şi cinstit cu sine.

Trebuie să încep prin banalitatea de a-mi reitera credinţa că în ce-l priveşte pe „adoratul" poet naţional se întâmplă un fenomen paradoxal, dincolo de mitizare şi de demitizare. De obicei, Eminescu (astăzi în mod obstinat), ca şi alţi romantici, pe alocuri (Novalis, Goethe, Hölderlin, Hugo), este „prost citit", după cum se exprimă Constantin Noica, fiindcă „falsele interpretări" pornesc chiar de la celebra notaţie a lui Eminescu asupra poveştii pe care-o poetiza[3] în *Luceafărul.* Această superficială, „proastă citire" a alterat fondul tematic al poemului însuşi, reducându-l la platitudinea romantică a aspiraţiei către un ideal de neatins, ceea ce conduce la un sentiment stingheritor[4], spune C. Noica, eu aş zice mai mult, la un sentiment ce oscilează între spaima de ridicol şi furia îndreptăţită de bănuiala unei frustrări reale. Pentru claritatea demonstraţiei este nevoie să reproduc notiţa eminesciană, dar şi, parţial, comentariul lui C. Noica, din buna justificare a pertinenţei sale şi pentru deschiderea revoluţionară ce-o implică.

Eminescu scria „[…] Înţelesul alegoric ce i-am dat [poveştii Luceafărului] este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ **nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil**

---

[3] Este vorba de notiţa de pe fila 56 a manuscrisului 2775^{B}, reprodusă de Perpessicius în *Opere*, volumul II, Bucureşti, 1943, p. 403-404.

[4] C. Noica, *op. cit.*, p. 98.

de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ şi i-am dat acest înțeles alegoriei". Gândul hotărâtor – care ar trebui să înlăture de la început platitudinea romantică a aspirației către un ideal de neatins – este faptul, spune Noica, că „nu este nici urmă, în propria interpretare a poetului, de neputința şi mizeria sufletului pământesc de a se ridica la un ideal, ci e vorba, în chip tulburător, dimpotrivă, de mizeria naturii aceleia generale şi superioare, care este geniul sau, în poveste, Luceafărul"[5].

Într-o recentă carte, Dan C. Mihăilescu[6] comenta elocvent, într-un capitol cu titlul semnificativ *Eul ieşind din sine*, că acele „puncte lucii, de o comunicativitate neobicinuită", cum le-a numit inspirat în epistole Eminescu însuşi, „denotă o acută conştiință de sine, inclusiv o conştiință a propriilor limite. Limite resimțite, fireşte, ca în cazul oricărui egocentric, precum o fatalitate ce trebuie observată, înțeleasă, acceptată şi, la rigoare, chiar admirată de toată lumea. Or, tocmai în atari contexte de – cum să-i spun? – de nuditate confesivă îşi arată adevăratele roade examenul epistolar"[7]. Nefericirea ontologică a geniului este, pe de altă parte, o coordonată reprezentativă a liricii eminesciene, inclusiv în poemul *Luceafărul*, după cum arătam alteori[8], fiind suferința generalului de a nu putea prinde ființă, în termenii lui Noica. În alți termeni, corelativi semantic cu celebrul poem, geniului îi este dat să simtă totdeauna *durerea unei vieți eterne*, iar această simțire se reflectă ca limită numai în cazul relaționării cu nelimita dăruirii de sine, emblematic înscrisă în senina aşteptare a Cătălinei, ceea ce contrazice izbitor optica superiorității geniului. În fond, C. Noica transferă vina neîmplinirii ființei în „orbirea" Luceafărului, care nu vede „deschiderea" atât de curată „în întinarea ei chiar" a făpturii individuale, care vrea, şi în final, „iubirea

---

[5] Ibidem., p. 99.

[6] Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori: Mihai Eminescu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.

[7] Ibidem., p. 102.

[8] Rodica Marian, *„Lumile" Luceafărului,* Editura Remus, Cluj, 1999, p. 88, 157, 207 etc.

cealaltă”[9]. Altfel spus, din perspectiva lui Noica, cea a devenirii întru ființă, Cătălina este salvată din devenirea întru devenire prin aspirația ei constantă şi senină, la care Luceafărul răspunde cu orbirea din el, pe care nu i-o „risipise nici măcar Părintele cel mare, cu lecția lui”. Explicația dată de Eminescu sensului alegoric al *Luceafărului* se lămureşte astfel, în concepția lui Noica, prin faptul că geniul este eul care şi-a găsit sinele, ştie „de legi şi necesitate” („este în noi ceva mai adânc decât noi înşine”, spune poetul), iar soarta Luceafărului din poveste seamănă cu soarta geniului, fiindcă nu poate ferici pe nimeni şi nu poate fi fericit. Nefericirea geniului şi a Luceafărului este de ordin ontologic, fiindcă nu poate să ridice la el lumea „norocului” şi nici să coboare în ea[10].

Vom vedea mai departe câtă dreptate are criticul Dan C. Mihăilescu să pună accentele majore pe acele „puncte” de comunicativitate ale epistolelor, eludând în fundal alte mărturii, şi ele ținând de mănunchiul trăsăturilor distinctive ale per-

---

[9] C. Noica, *op. cit*., p. 106.

[10] În termenii filozofici ai devenirii întru ființă, geniul ar fi aşadar marcat de tragismul acestei neputințe, ceea ce se apropie de interpretarea dată de Ioana Em. Petrescu, cea a menținerii prin gândire a lumilor în ființă, mai bine zis în aceasta ar consta tragismul Luceafărului. Doar că, în înțelegerea mea, cel care răspunde la ultima invocație a Cătălinei nu mai este Luceafărul, ci Hyperion, cel care a devenit conştient de sine, împreună cu noul său nume, cel care devine împăcat cu lumea sa întreagă; astfel el rămâne în această lume a generalului, care-i este acum suficientă, precum şi fata de împărat rămâne în lumea contingenței. În esență, îmi pare că statornicia întru aspirație a Cătălinei o ridică întru seninătate, cu toate că ştie despre Ființă, cum spune Noica. Tot astfel, aş putea sublinia că noua ipostază a Luceafărului care este Hyperion, „cel pe deasupra mergător, cel ceresc” (după înțelesul etimologic al numelui) se ridică întru seninătate, fiindcă ştie de Ființă, dar nu este nefericit, se simte „rece” în *suflet* (în variante *în suflet* = *în lumea mea*), ceea ce explică acțiunile sale, adică, *nu mai cade ca-n trecut*. Prin urmare „orbirea” Luceafărului este împăcarea cu nefericirea, conştientizarea acestei neputințe. Năzuința liberă şi senină pe care Noica o conferă fetei, ca un „splendid exemplar de feminitate, superior naivă, dar şi detaşată” se armonizează, în credința mea, în cele din urmă, cu „zvonul de ordine” lăsat de „trecerea lui Hyperion [a geniului] prin lume”, după cum spune acelaşi Noica despre finalul poemului.

sonalităţii marelui poet, doar că acestea din urmă sunt mai aproape de înţelegerea comună.

Dan C. Mihăilescu are astfel întemeiere să integreze „înfiorata” declaraţie de iubire făcută de Eminescu Veronicăi în epistola din 5-11 august 1879 între scrisorile ce mărturisesc auto-analitic propria-i neputinţă. Criticul reproduce câteva dintre dovezile în care poetul îşi exaltă această credinţă de sine, nu neapărat invocatul dezgust de viaţă ori acel corolar de oboseală extremă (Alain Guillermou), dar în orice caz contexte asimilabile „dorului” de extincţie ori acelei „sete de repaos”. În ciorna scrisă lui Samson Bodnărescu în februarie-septembrie 1873 găsim contextele: „Voi să reintru în nimicnicia din care am ieşit” şi verdictul suprem: „eu ş-aşa **nu mai pot fi fericit în lume**”, iar în epistola către Veronica regăsim aceeaşi adâncă introspecţie: „Astfel, viaţa mea, ciudată şi azi şi neesplicabilă pentru toţi cunoscuţii mei, nu are nici un înţeles fără tine. Nici nu ştiu de ce eşti parte întregitoare a tuturor gândurilor mele, nici mă preocup s-o ştiu, căci nu mi-ar folosi la nimic, dar este o legătură neesplicabilă […]. Tu nu m-ai făcut **fericit, şi poate că nu sunt capabil de-a fi**, tu nu m-ai făcut nici atât de nefericit încât să mă nimicesc, dar ceea ce era mai adânc ascuns în sufletul meu privirea ta le-a scos la lumina zilei. Văzându-te, am ştiut că tu eşti singura fiinţă din lume care în mod fatal, fără să vrea ea, fără ca eu să voiesc, are să determineze întreaga mea viaţă”.

Amplitudinea scrutării *cenuşii din inimă*-i, resimţită ca uscăciune a simţirii, precum şi dezvăluirea neputinţei de a iubi ori de a răspunde unei iubiri sincere şi statornice se revelă în scrisoarea „finală” a lui Eminescu, cea cu numărul 93, care este şi cea instituită de criticul analist „pe post de morala fabulei”[11]. Scrisoarea aceasta, ultima primită de Veronica, în urma unor epistole pline de amărăciune, o asigură de o prietenie aparte, cu note autentice de sinceritate, în care se cuprinde şi „respectul pe care am învăţat a-l avea pentru Dta”[12]. Retrospectând „momente de aur şi momente de durere”,

---

[11] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 166.

[12] *Dulcea mea Doamnă / Eminul…*, ed. cit., p. 204.

poetul descrie „cum mi se prezintă mie acest trecut de-un an şi mai bine care mi-a părut atât de lung” şi-i aminteşte iubitei că într-o scrisoare „ți-am cerut iertare c-am îndrăznit a te iubi”. Urmează o mărturisire foarte directă, de-o violentă lipsă de menajamente față de sine: „Ştiam prea bine că fondul sufletului meu este desgustul, apatia, mizeria. Eu nu sunt făcut pentru nici o femeie, nici o femeie nu este făcută pentru mine, şi oricare ar crede-o aceasta, ar fi nenorocită. […]. Sătul de viață fără a fi trăit vreodată, neavând un interes adevărat pentru nimic în lume, nici pentru mine însumi, şira spinării morale e ruptă la mine, sunt moraliceşte deşălat. Şi Dta mă iubeşti încă, şi Dta nu vezi că sunt imposibil, că-ți arunci simțirea unui om care nu e-n stare nici de-a-ți fi recunoscător măcar?”.

Neputința poetului de a iubi este profund analizată şi augmentată apoi cu tărie, de fapt reluată, în motivele neiubirii de sine şi ale unei adevărate morți sufleteşti (la polul opus față de paternul tematic – ori metaforă obsedantă – al iubirii ce adânc seamănă morții[13]), constituindu-se, toate acestea, în argumente de-a dreptul patetice pentru a cere iubitei să fie uitat: „Dă-mă uitării precum te-am mai rugat, căci numai uitarea face viața suportabilă. Nu risipi partea cea mai bună a vieții şi a inimei d-tale pentru un om care nu e vrednic să-ți ridice praful urmelor şi crede-mă odată în viață când îți spun marele adevăr, că cel ce nu e-n stare a se iubi pe sine, nu e-n stare a iubi pe nimenea. […] Dar când un asemenea om ca mine va cerceta **cenuşa din inima lui**, va vedea că nu există încă nici o scântee, că târâie în zădar o existență care nu-i place nici lui, nici altora”.

Tensiunea argumentelor tinde spre concluzii, nu înainte de a reitera laitmotivul „nu iubesc”, în varianta „nu cred”. Pe la mijlocul epistolei Eminescu scria: „Nu iubesc nimic pentru că nu cred în nimic şi prea greoi pentru a lua un lucru precum

---

[13] Vezi numeroase exemple din lirica şi variantele textelor eminesciene în cartea Rodica Marian, *Luna şi sunetul cornului – metafore obsedante la Eminescu*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003. De exemplu, la p. 216: *Durerea şi farmecul morții / Un farmec dulce şi adânc /.../ De se ridică înspre ea / Cu ochii-n lacrimi mirii / Ce văd în visul aurit / Că moartea-i norocul iubirii.*

se prezintă, eu nu am privirea care înfrumusețează lumea, ci aceea care vede numai răul, numai defectele, numai partea umbrei”. Spre sfârşitul scrisorii insistă: „Nu cred nimic, nu sper nimic şi mi-e moraliceşte frig ca unui bătrân de 80 de ani. Dumneata trăieşti şi eu sunt ucis – ce raport poate fi între noi?”. Este aici, în această sentință, şi ceva din ceea ce frumos spunea Noica, în filozofica interpretare a *Luceafărului*, privind neîntâlnirea între lumea contingenței şi lumea necesității, care **s-au căutat** totuşi. Anume este, pe de o parte, retragerea înapoi a Luceafărului în nefericirea sa de-a fi „nemuritor şi rece”, în timp ce, pe de altă parte, „lumea aceea de jos a învățat cu adevărat să-şi ridice privirile către el, sau către altul ca el, de parcă ar sta să spargă cercul său strâmt, în care norocul o petrece”[14].

Finalul scrisorii nr. 93, la care m-am referit până acum, cu concluziile anticipate deja, face portretul Veronicăi, un portret moral care este surprinzător în raport cu ideile preconcepute despre ea: „De aceea lasă amărăciunea de-o parte, bucură-te de-o viață care va fi frumoasă încă, pentru că ai devenit o femee demnă, pentru că astăzi eşti ceea ce ar trebui să fii totdeauna după dispozițiile Dtale generoase şi după spiritul de adevăr pe care-l ai. Părerea de rău de a-ți fi cauzat Dtale dureri e singura părere de rău pe care-o am… Te rog iartă-mi-le cu atât mai mult cu cât eu n-am nimic de iertat, cu atât mai mult cu cât de la Dta n-am văzut decât bine. Al Dtale supus Eminescu”.

Résumé

« L’aveuglement » de Luceafărul *et « les cendres » du cœur d’Eminescu*

L’étude se propose de relever les coïncidences profondes, presque étranges entre l’interprétation donnée par Constantin Noica aux notes manuscrites d’Eminescu concernant le sens allégorique du poème *Luceafărul* et certaines lettres (notamment la dernière) envoyées par le poète à Veronica Micle ; la correspondance inédite

[14] C. Noica, *op.cit.*, p. 107.

de Mihai Eminescu et de Veronica Micle a été publiée par Cristina Zarifopol-Illias.

Les deux « événements », le livre de Noica de 1978 et la correspondance de 2000, ont provoqué un vrai bouleversement dans la conscience des exégètes d'Eminescu, mais, aussi, de ceux qui aiment la poésie d'Eminescu, en démontant, sans équivoque, l'idée de la platitude du mythe romantique du génie incompris qui constituerait le sens profond du poème qui est exprimé d'une manière plus ou moins voilée ; c'est l'opinion qui se retrouve, excessivement, dans les interprétations de ce chef-d'œuvre de la littérature roumaine et dans les exégèses de beaucoup d'éminescologues. L'opinion sur l'homme Eminescu, tel qu'il apparaît dans ces lettres retrouvées, démolit l'équation de la faute et de l'incompréhension qu'on attribuait à la femme à la suite d'une lecture « philistine » de chacun de nous, comme disait Noica.

Dans mon opinion, exprimée et développée dans les analyses sémantiques antérieures sur le texte du poème *Luceafărul*, le sens de l'impuissance et la faute de « l'aveuglement », dues à la nature supérieure du génie, dont parlait Noica, sont inscrites dans la profondeur du texte. Et c'est surprenante la manière dans laquelle ces « impuissances » sont dévoilées, plus directement, par la force d'autoanalyse de certaines lettres où le poète est extrêmement lucide et honnête envers soi-même.

Eminescu *par lui-même*. Note pentru o poetică implicită a lecturii

Ilie MOISUC

Presupoziția teoretică de la care porneşte investigația critică a operei eminesciene este aceea că sensul unui text sau al unei opere depinde în egală măsură[1] de structura verbală (înşiruire de semne care articulează un univers semantic) şi de alegerile, prejudecățile şi aşteptările cititorului. Ideea unei poetici implicite a lecturii trebuie circumscrisă astfel teoriei lecturii, mai ales în varianta Umberto Eco. Acesta, în ***Lector in fabula***, afirmă: „Un text este un produs a cărui soartă interpretativă face parte din propriul mecanism generativ: (…). A prevedea propriul Cititor Model nu înseamnă doar «a spera» că există, înseamnă şi a orienta textul astfel încît să-l construiască. Un text nu doar se bazează pe o competență, el contribuie la producerea ei” (Umberto Eco, 1991: 87-88). Poetica implicită a lecturii înseamnă pentru noi modul în care un text construieşte competența interpretativă a potențialilor cititori, sau, ca să vorbim în termenii lui Umberto Eco, modul cum textul îşi construieşte propriul Cititor Model.

Un dublu exercițiu de luciditate față de sensurile operei eminesciene şi față de procesul prin care conştiința receptivă articulează aceste sensuri, lucrarea noastră este o meditație asupra modului în care o operă îşi negociază sensul. Perspec-

---

[1] Ne referim bineînțeles la un ideal al „relației critice” şi mai puțin la realizările sale concrete, în care partea textului şi partea cititorului variază în funcție de factori multipli, de la generalitatea contextului ideologic (*cf.* importanța textului şi a receptorului în structuralism şi respectiv în deconstructivism) pînă la opțiunile fiecărui cititor critic în parte.

tivele teoretice asupra lecturii insistă asupra acestei dimensiuni de negociere-colaborare între text şi cititor, postulînd ideea că structurile de sens aduse la viaţă de conştiinţa cititorului sînt întreţesute chiar în textura sintactico-semantică a operei.

Spre deosebire de gînditorii care situează aceste *indicaţii de receptare* la nivelul aşteptărilor sociale (Jauss), la nivelul zonelor de indeterminare (Iser) sau pe tot parcursul textului prin strategii discursive variabile în funcţie de planul actualizării sensului (Eco), analiza noastră va lămuri articularea Cititorului Model ca *sumă de posibilităţi interpretative* disponibile cititorilor empirici, în orizontul tematic al operei. Tema privilegiată de interpretarea noastră va fi, bineînţeles, aceea a lecturii, în modulaţiile lirice eminesciene, privită în inevitabila legătură cu tema autorului şi cu aceea a textului.

Încercarea de a analiza opera eminesciană în contextul „teoriilor centrate pe cititor" (*cf.* Marcel Corniş-Pop, 2000) nu este inedită. Într-o recentă lucrare critică despre paradigmele receptării eminesciene, Iulian Costache îşi propune să analizeze, printre altele, modul în care „fantasma autorului înscris în text, departe de a-şi ignora cititorii (…) a cuplat la regulile jocului de negociere cu cititorul" (Iulian Costache, 2008: 20). Din perspectiva criticului, eul liric eminescian „«negociază» o serie de retorici care structurează strategia discursului poetic", strategii prin care textul îşi construieşte un orizont de aşteptare original, printr-o dialectică relaţie între maxima deschidere a sensului, prin accesibilitatea romanţei şi generalitatea textelor gnomice, pe de o parte, şi mişcarea ascetică de închidere a sensului prin refuzul colaborării cu cititorul (prin tematizarea lirică a *tăcerii*) şi prin filozofia ataraxiei, pe de altă parte (*Ibidem*: 21). Între aceste limite ale interacţiunii text-cititor, Iulian Costache analizează cu subtilitate modul cum eul poetic eminescian se legitimează polemic prin asumarea unei ideologii culturale aparent minore.

Deşi surprinde cîteva puncte esenţiale ale strategiei poetice a discursului eminescian, analiza lui Iulian Costache nu epuizează posibilităţile de înţelegere a modului în care sistemul de apel al operei interacţionează cu cel al receptării. Spre deosebire de pătrunzătoarea exegeză a interpretanţilor externi

care structurează orizontul receptării pe diverse semioze (polemică, formală, morală, parodică, estetică, socială şi extraliterară), prin care publicul reacţionează în faţa imaginii eminesciene, Iulian Costache nu pare la fel de inspirat cînd are în vedere *oferta operei eminesciene*, adică acele elemente textual-discursive prin care un text îşi orientează propria interpretare, prin construirea Cititorului Model capabil să-i actualizeze eficient potenţialul semantic. Pentru a vedea cum opera eminesciană îşi *negociază* sensul construindu-şi cititorul şi orientînd interpretarea, ca să continuăm în termenii lui Iser, ar trebui să se analizeze în primul rînd actualizarea lirică a semnelor poetice care aparţin cîmpului semantic al literaturii – *poet*, *poezie*, *carte*, *cititor*. O astfel de perspectivă poate ilustra coerenţa şi profunzimea proiectului po(i)etic eminescian, simetria poziţiilor cititorului de poezie şi a cititorului în „*Cartea lumii*", rolul constructiv-creator al acestor „instanţe" şi implicaţiile existenţiale ale interpretării.

Pentru a răspunde întrebării „pentru cine scria Eminescu?", nu este suficient să circumscriem răspunsul în sfera reticenţei strategice faţă de publicul incomprehensibil (supraevaluînd tema tăcerii) sau să-l proiectăm în generalitatea inconsistentă a cititorului ideal, aşa cum face Iulian Costache, care nu acordă cuvenita atenţie relaţiei dialectice dintre cititorul real şi cel ideal: „Recompunerea imaginii cititorului ideal conţinut de text poate fi efectuată prin recursul la acele «locuri goale» care vizează co-participarea cititorului. În acest fel, opera îşi creează propriul cititor, selectîndu-l. Dar imaginea acestui cititor este reverberaţia unui anumit sistem de răspuns asupra operei. La acest nivel imaginea cititorului se scindează, căci cititorul real şi cel ideal nu se pot suprapune. Textele eminesciene merg întotdeauna în direcţia abandonării cititorului real (…), preferinţele lui Eminescu mergînd în sensul cititorului ideal (…) prin crearea unei oferte de participare a textelor adresate în chip diferenţiat cititorului real şi cititorului ideal" (Iulian Costache, 2008: 224-225). Confuzia care alimentează insuficienţa perspectivei criticului în privinţa cititorului construit de textul eminescian se naşte dintr-o nefericită suprapunere terminologică, prin folosirea aceluiaşi lexem pentru a

desemna două *realități* de naturi diferite. La începutul citatului reprodus mai sus, cititorul ideal vizează o ficțiune critică, o imagine postulată de text, imagine pe care cititorul-critic o articulează *a posteriori* prin valorizarea tuturor elementelor prin care receptorul este avut în vedere – puncte de nedeterminare, capcane narative, structuri discursive echivoce etc. De la această imagine pe care criticul trebuie să o construiască se trece la imaginea pe care o propune explicit un text, imagine pe care o vizează sintagma *cititor ideal* în a doua parte a citatului, cînd se vorbeşte despre opoziția dintre cititorul real şi cel ideal, în calitate de personaje lirice. Eroarea de apreciere critică este determinată de confuzia dintre o strategie textuală şi un actant liric şi de extrapolarea nejustificată a unei valorizări intratextuale (cititorul rău – *mititelul* din ***Scrisoarea I*** *vs* cititorul bun – acele *inimi cu aripe* din poemul ***Aducînd cîntări mulțime***) la nivelul funcționării strategiilor textuale. Cu alte cuvinte, opoziția din lumea textului este transpusă ca atare în lumea metatextului.

Este adevărat că în lirica lui Eminescu apar două tipuri de cititor, un cititor superficial şi un cititor creator. Interpretul textului eminescian are dreptul de a-l considera pe ultimul ideal, din perspectiva unei etici implicite a textului, dar suprapunerea acestei imagini peste aceea a cititorului ideal ca strategie textuală se dovedeşte, la o privire atentă, nejustificată sau cel puțin unilaterală. Cititorul *construit* de textul eminescian nu se identifică cu nici un cititor care apare explicit în texte, dar împrumută de la fiecare dintre cititorii ficționalizați anumite atitudini receptiv-funcționale. Pentru a înțelege pentru cine scrie Eminescu va trebui să avem în vedere atît diferitele chipuri sub care apare cititorul în opera poetului, cît şi celelalte elemente care fac parte din aceeaşi sferă de sensuri a lecturii. Din perspectiva noastră, această lectură este o posibilă cale de a pătrunde în textul eminescian cu scopul de a înțelege modul cum textul îşi *administrează* sau îşi negociază sensurile. Dacă au dreptate acei cercetători care afirmă că

fiecare text îşi conţine şi *indicaţiile modului de folosire*[2], credem că multe dintre aceste indicaţii asupra destinului său interpretativ pot fi descoperite tocmai în acele cîmpuri tematice care oglindesc prin *mise en abyme* însuşi procesul de semnificare în şi prin literatură, din diversele perspective din care semnificarea poate fi privită (dinspre emiţătorul textului, dinspre receptorul acestuia şi, bineînţeles, dinspre textul însuşi). Dacă avem în vedere aceste cîmpuri tematice ca locuri privilegiate în care un text îşi negociază propria înţelegere este pentru că în aceste nuclee discursive se realizează mult mai uşor identificarea speculară pe care se bazează o mare parte din „jocul împreună al textului şi cititorului" prin acele „acte de sesizare prin care textul se traduce în conştiinţa cititorului" (Wolfgang Iser, 2006: 243, 246). Cu alte cuvinte, textele care se construiesc pe diferitele aspecte ale lecturii devin un fel de didascalii metatextuale, indicaţii privind o performare lectorală optimă. Prin analiza acestor puncte strategice de balizare a survenirii sensului, ca să-l parafrazăm pe Iser, se poate surprinde structura dinamică a viziunii eminesciene asupra literaturii în general şi asupra lecturii în particular.

Ipoteza noastră de lucru va fi deci următoarea: modul cum un autor tematizează procesul de încifrare-descifrare a semnelor lingvistice în procesul comunicării literare poate oferi o cheie de înţelegere a operei ca totalitate de strategii-textuale prin care Autorul Model îşi programează actualizarea sensurilor. Două direcţii tematice ne vor dirija investigaţia critică: tema Autorului şi a procesului creator şi tema Cititorului ca receptor-interpret al semnelor. Avînd în vedere că aceste nuclee semantico-tematice generează o omologie funcţională la nivelul receptării (cititorul empiric, participant la jocul literar, îşi vede propria acţiune oglindită textual, fie din optica celui care produce literatura, fie din aceea a celui care o

[2] „*Un text este un produs a cărui soartă interpretativă face parte din propriul mecanism generativ*: a genera un text înseamnă a aplica o strategie din care fac parte presupoziţiile mişcărilor celuilalt" (Umberto Eco, 1991: 87, s. a.) sau „în natura de a fi conceput a textului trebuie să fie imprimate condiţii de actualizare care să permită constituirea sensului acestuia în conştiinţa receptorului" (Wolfgang Iser, 2006: 109).

consumă), considerăm că ele sînt extrem de importante dacă vrem să înțelegem modul cum o operă își orientează cititorii.

Dacă ne referim la prima direcție tematică, aceea a autorului și a procesului creator, va trebui să medităm asupra raportului care există între diferitele „versiuni de Creatori" pe care le tematizează liric Eminescu și imaginea pe care și-o fac cititorii despre autorul-Eminescu. Într-o lucrare susținută în cadrul Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu", ediția a XXXIV-a, 2008, cu titlu ***Epigonul interior***, am încercat să demonstrăm ambivalența imaginii Poetului în universul liric eminescian, ilustrînd două poetici diferite sau, după sintagma lui Dumitru Irimia, „coexistența tensionată în ființa poetică eminesciană a două moduri de a fi ale poeziei" (Dumitru Irimia 2008: 8). În continuarea gîndirii regretatului eminescolog, care a analizat magistral versantul „poeticii vizionare"[3], am delimitat cîteva dintre liniile de forță ale poeticii epigonice (*cf.* Ilie Moisuc, 2009: 189-196). Dacă trăsăturile esențiale ale vizionarismului sînt integrarea, prin poezie, a ființei umane în marele destin al armoniei cosmice, consubstanțialitatea gîndirii umane cu gîndirea divină, rostul împlinitor al poetului în raport cu lumea fenomenală, forța demiurgică a verbului poetic etc., toate circumscrise unui orizont al aspirației, al unui ideal expresiv și de trăire în care poezia asigură împlinirea sensului profund al existenței umane, elementele definitorii ale epigonismului se organizează opozitiv în jurul unei viziuni asupra poeziei ca eșec ontologic: falia dintre Poet și Natură, neputința verbului poetic de a închega o lume, ruptura dintre semn și realitatea pe care o desemnează, înjosirea poetului prin oportunism, inautenticitatea ca formă a înstrăi-

---

[3] „În cea de a doua ipostază, imaginarul relevă poetica vizionarismului, cu întemeierea de lumi semantice autonome, printr-un raport de consubstanțialitate între creativitatea umană și creativitatea divină, prin *revoluționarea* (în termenii J. Kristeva, ***La révolution du langage poétique***) funcționalității limbajului poetic și privilegierea *fanteziei*. Versul *Strai de purpură și* ***aur*** *peste țărîna cea grea* este imaginea trecerii limbajului de la funcția de transfigurare a realității, prin metaforă – figură de stil, la funcția de semantizare mitică, prin acțiunea principiului metaforic (cu recuperarea semanticii originare a prefixului **meta** – '*dincolo de...*', ca în ***meta-****fizică*)" (*Ibidem*: 12).

nării de sine şi de lume etc. În ***Epigonii***, tensiunea dintre cele „două moduri de a fi ale poeziei” se actualizează sub forma unei antiteze pluristratificate, în care opoziţiile semantice trecut *vs* prezent, autenticitate *vs* neautenticitate, vizionarism *vs* impostură, credinţă *vs* necredinţă se exprimă prin alternanţa timpurilor verbale (prezent *vs* imperfect, afirmativ *vs* negativ), a formelor pronominale (persoana a V-a *vs* persoana a IV-a) şi prin elemente lexicale conotate contrastiv (± valoare): „*Cînd privesc zilele de-aur a scripturelor române, / Mă cufund ca într-o mare de visări dulci şi senine*” *vs* „*Iară noi? noi, epigonii?... Simţiri reci, harfe sdrobite, / Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urîte*”; „*Şi de-aceea spusa voastră era sîntă şi frumoasă, / Căci de minţi era gîndită, căci din inimi era scoasă*” *vs* „*Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează, / Ce tablourile minte, ce simţirea simulează*”; „*Voi, pierduţi în gînduri sînte, convorbeaţi cu idealuri*” *vs* „*Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri*”; „*Voi credeaţi în scrisul vostru, (vs) noi nu credem în nimic*”. Dacă, în ***Epigonii***, această structură antitetică a putut fi circumscrisă poeticii romantismului prin tematica vîrstei de aur (*cf.* Iulian Costache, 2008: 259) în opoziţie cu prezentul desacralizat şi aliena(n)t, recurenţa ei la nivelul macrotextual al universului poetic ne permite să descoperim în tipurile de creatori tematizate poetic imagini interioare care au bîntuit personalitatea lirică eminesciană, pendulînd între imaginea geniului din ***Povestea magului călător în stele***[4] şi conştiinţa sceptică din ***Ca o făclie…***[5].

[4] *Că-n lumea din afară tu nu ai moştenire, / A pus în tine Domnul nemargini de gîndire.* (…) *Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine / O lume e în lume şi în vecie ţine.*

[5] *Ce caută talentul în şirele-i s-arate? / Cum luna se iveşte sau vîntu-n codru bate? / Dar de-o va spune-aceasta sau dacă n-o va spune, / Pădurile şi luna vor face-o de minune. / Ba ele vor întrece de-a pururi pe-autori / Ce-au spus aceste lucruri de zeci de mii de ori. / O, capete pripite, în colbul trist al şcolii, / Cetiţi în foliante ce roase sînt de molii / Şi viaţa, frumuseţa, al patimei nesaţ / Nu din viaţa însăşi – din cărţi le învăţaţi. / În capetele voastre, de semne multe sume, / Din mii de mii de vorbe consist-a voastră lume.*

Toate exemplele susțin deci ideea că viziunea eminesciană asupra Poetului şi asupra Poeziei se întemeiază pe conflictul interior între vizionarismul care împlineşte ființa umană şi epigonismul care o proiectează într-un spațiu al neantului, al ratării ontologice. Din această perspectivă, analiza modului în care Eminescu se raportează la poezie trebuie să şi asume dubla articulare a viziunii. Ianus *bifrons*, poetul eminescian, este locuit de două personaje opuse ca sens şi complementare ca funcție – *vizionarul*, în care Creatorul a pus „*nemargini de gîndire*", şi epigonul, cel care întunecă orizontul tainelor şi al creativității demiurgice prin *viermele îndoielii*.

La nivelul receptării textului literar, aceste variante de Creatori permit reconstituirea unui ethos auctorial a cărui dimensiune specifică este tocmai oscilația între două moduri distincte de a face şi a trăi poezia. Autorul Model care articulează universul liric eminescian nu se identifică total nici cu „poetul vizionar", care reprezintă mai mult un orizont al aspirației decît al actualizării, nici cu „poetul epigon", care figurează un spectru al ratării ontologice asumate liric. Dacă în receptarea unui text postularea unei „strategii auctoriale", construirea unui Autor Model ca ipoteză de lucru în vederea atribuirii mai mult sau mai puțin conştiente a sensurilor şi intențiilor operei este un moment esențial al actualizării lumii semantice, liniile de forță ale acestui construct de lectură depind, în mare măsură, de direcțiile de sens indicate de opera în sine; astfel, ipoteza de Autor Model pe care o postulează cititorii operei eminesciene ar trebui[6] să aibă în vedere şi elementele textuale care conturează imaginea Creatorului.

---

[6] Acest modalizator nu are sens normativ, ci mai degrabă unul orientativ, în direcția realizării unei lecturi „adecvate". Deşi lexicul oarecum specializat poate da impresia unui discurs despre lectură alienant, rupt de fenomenalitatea lecturilor concrete, considerăm că analiza noastră merge în spiritul dinamicii acestui nivel de lectură. Pentru noi, Autorul Model nu este o ficțiune critică specifică unei anumite orientări metatextuale (semiotica) şi algoritmului funcționării textelor pe care se fundamentează ea, ci este un element structurant al comunicării umane. Dacă ieşim din modelul canonic jakobsonian şi înțelegem comunicarea în spiritul interacțiunii între două universuri de discurs, al emițătorului şi al receptorului, observăm că interiorizarea alterității este un fapt constitutiv al oricărui tip de discurs. Concret, în

Trecînd la polul receptorului, vom observa că aceeaşi tensiune a pendulării între două moduri de a trăi poezia se descoperă pe celălalt versant al actului poetic, şi anume acela al lecturii. Dacă, la nivel tematic, imaginea creatorului, în universul liric eminescian, se organiza pe două paliere onto-axiologice subsumabile poeticii vizionare şi respectiv poeticii epigonice, aceeaşi structură duală in-formează cîmpul semantico-poetic al Cititorului, prin articularea a ceea ce s-ar putea numi, simetric, paradigma cititorului vizionar şi paradigma cititorului epigon. Aceste două paradigme se concretizează în textele în care arta poetică este expusă liric din perspectiva orizontului de aşteptare. Să ne amintim începutul poemului ***Odin şi poetul***: „*Ei cer să cînt... durerea mea adîncă / S-o lustruesc în rime şi-n cadenţe / Dulci ca lumina lunei primăvara / Într-o grădină din Italia*” sau al poemului ***Aducînd cîntări mulţime***: „*Aducînd cîntări mulţime / Şi mai bune şi mai rele, / Mă întreb cu îndoială / Cine caută la ele?*”. În ambele texte se înfăţişează două moduri opuse de raportare la poezie; pe de o parte este vorba despre o receptare superficială, utilitarist-pragmatică, iar pe de alta, o receptare creatoare,

---

procesul de textualizare, emiţătorul va proiecta o imagine asupra sinelui şi asupra alterităţii receptorului, iar receptorul, la rîndul său, în înţelegere, va proiecta o imagine asupra sinelui şi asupra celuilalt. Ajungem astfel la perspectiva lui Mihail Bahtin asupra funcţionării dialogice a limbajului: „En fait, tout mot comporte *deux faces*. Il est déterminé tout autant par le fait qu'il procède de quelqu'un que par le fait qu'il est dirigé *vers* quelqu'un. Il constitue justement le produit de l'interaction du locuteur et de l'auditeur” (Mikhail Bakhtine (V. N. Volochinov), 1977: 123, s. a.). Această proprietate a comunicării umane capătă nuanţe particulare în contextul comunicării literare. Aici, alteritatea nu este proiectată doar din perspectiva îndeplinirii condiţiilor de succes ale lizibilităţii mesajului şi a realizării scopurilor comunicative (de pildă, maximele conversaţionale ale lui Grice), ci se proiectează în sfera relaţiei ludico-estetice, cu propriile protocoale şi norme (*cf.* Michel Picard, 1986). Aici, alteritatea receptivă este avută în vedere atît ca orizont de aşteptare cu dublă articulaţie (culturală şi economică), cît şi ca receptor intratextual virtual (*cf.* Paul Cornea, 1998: 61-67), în timp ce alteritatea auctorială ia diferite forme, de la autorul partener de joc, pînă la autorul suport al identificării fantasmatice. În interpretarea noastră, Autorul Model este deci o proiecţie a cititorului, o proiecţie dirijată de text (prin elementele tematice în care se actualizează) şi care permite o mai bună înţelegere a textului.

autentică. În ***Odin şi poetul*** opoziţia vizează publicul monden („*Şi juni nătîngi cu ţigarete-n gură, / Frisaţi, cu sticla-n ochi, cu cioc sub dinţi, / Să reciteze versuri de-ale mele / Spre-a coperi cu-espresia adîncă / Unei simţiri adevărate – nişte mofturi.*”), şi publicul *mitic*, „*zeii vechi şi mîndri ai Valhalei*”, iar în ***Aducînd cîntări mulţime***, sunt puşi în antiteză cititorii subjugaţi materialităţii lumii „*Toţi acei ce-n astă lume / Vor ceva…*” cu cititorii capabili să actualizeze creator opera, printr-o consubstanţialitate de trăire cu *intentio auctoris*: „*Şi de-or trece pe-aste şiruri / Ochii cei cuminţi de fată / Sau a junelui privire / De visare îngrecată, / De vor trece într-o viaţă / Doruri multe-ndefinite: / Or privi sub flori albastre / Aste pagine citite / Şi dureri scînteietoare / Şi tablouri înfocate / Vor pătrunde tremurînde / Aste suflete curate. / Da, la voi se-ndreaptă cartea-mi, / La voi inimi cu aripe. / Ah! lăsaţi ca să vă ducă / Pe-altă lume-n două clipe*”.

Din punctul de vedere al unei poetici implicite a lecturii, tema poate oferi preţioase indicaţii despre modul cum un autor ar dori să fie citit. Prin diversele chipuri de cititori, opera lui Eminescu propune o serie de roluri posibile pentru cititorii potenţiali. Printr-un elementar proces de identificare, cititorul operei eminesciene poate intra în conştiinţa cititorului inspirat care caută „*înţelesul deschis*” din „Cartea Lumii”, după cum se poate trezi în ipostaza criticului care „*roade n-a adus*”, a „mititelului” din ***Scrisoarea I*** sau a cititorului care acoperă propriile-i „*mofturi*” cu „*espresia adîncă [a] unei simţiri adevărate*”. Poate că la acest nivel se observă cel mai bine cum textul îşi dirijează interpretarea fără a o impune în mod absolut. Din punct de vedere interpretativ, tipurile de cititori propuse de o operă devin posibile roluri pentru cititorii empirici. În funcţie de modul cum cititorul empiric înţelege această „structură de apel”, el va actualiza diferite trasee semantice şi va obţine diferite rezultate. Dacă va accepta, de pildă, rolul cititorului tip „inimi cu aripe”, va folosi textul ca pretext de evaziune imaginativă sau fantasmatică, iar dacă se va identifica, în mod conştient sau inconştient, cu cititorul veleitar din ***Scrisoarea I***, va subordona înţelegerea operei unei motivaţii de autoafirmare socială.

Departe de a fi o perspectivă exhaustivă asupra tipurilor de cititori construiţi de opera lirică a lui Eminescu, interpretarea noastră se opreşte la două paradigme de viziune care par să-şi dispute modul în care Eminescu a trăit şi a poetizat însăşi literatura. Aceste două paradigme înscriu perspectiva eminesciană asupra poeziei între împlinirea spirituală şi eşecul ontologic. Originalitatea şi coerenţa viziunii eminesciene asupra poeziei se clădesc pe această relaţie tensională între două moduri distincte de asumare a verbului poetic şi pe actualizarea ei la toate nivelurile tematice din cîmpul semantic al literaturii; poetului vizionar îi corespunde un poet-epigon, la fel cum poeziei vizionare şi lecturii vizionare îi răspund, în negativ, poezia şi respectiv lectura de tip epigonic.

Motivaţia analizei noastre se dovedeşte, la rîndul ei, dublă. Pe lîngă finalitatea critică (analiza nucleelor semantice ale autorului/cititorului din opera lirică eminesciană) apare şi cea metacritică sau metodologică. Ideea care a alimentat parcursul nostru hermeneutic este aceea că analiza acestor aspecte reprezintă o cale privilegiată de acces la sensurile operei. Poetica implicită a lecturii presupune, deci, că textul ne arată cum vrea să fie citit prin tematizarea elementelor constitutive ale comunicării literare (emiţătorul şi receptorul[7]) şi postulează astfel o paradigmă de înţelegere. Tensiunea care stă la baza modului eminescian de a concepe poezia generează[8], la nivelul receptării, o atitudine specială, un ethos hermeneutic ale cărui coordonate sînt *luciditatea*, *disponibilitatea* şi *creativitatea*, toate înscriindu-se într-o paradigmă a înţelegerii ca trăire, în spiritul dezideratului împăratului din ***Povestea magului călător în stele***, deziderat care ar răspunde

---

[7] Bineînţeles, ca să fie completă, analiza ar fi trebuit să aibă în vedere şi tema operei. Abordarea ei ar fi extins prea mult limitele lucrării de faţă şi din acest motiv am preferat să o lăsăm deoparte. Totuşi, avînd în vedere interdependenţa acestor teme în imaginarul eminescian (autor-cititor-operă) şi coerenţa universului liric, putem afirma că şi tema operei se construieşte pe aceeaşi structură dublă, textul fiind înţeles ori ca lume în sine ori ca semn vid.

[8] În loc de „generează” am fi tentaţi să spunem „obligă cititorii să ia o atitudine…”, dar încercăm să evităm poziţia absolutist-normativă şi să ne situăm pe aceea a relativismului de tipul „textul propune, cititorul dispune”.

cel mai bine, din punctul nostru de vedere, întrebării „cum se vrea citită opera eminesciană?”: *Nu voi ca lumea asta cu visuri să-l îmbete, / Căci cei mai mulți din oameni după nimic alerg – / Să vadă-n cartea lumii un înțeles deschis, / Căci altfel viața-i umbră şi zilele sînt vis*.

Bibliografie

Mikhail Bakhtine (V. N. Volochinov), 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage*, préface de Roman Jakobson, traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, Minuit, Paris.

Paul Cornea, 1998, *Introducere în teoria lecturii*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iaşi.

Marcel Corniş-Pop, 2000, *Tentația hermeneutică şi rescrierea critică*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti.

Iulian Costache, 2008, Eminescu. *Negocierea unei imagini – construcția unui canon, emergența unui mit*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Dumitru Irimia, 2008, *Eminescu şi „Convorbiri Literare”*, în „Caietele Colocviului național studențesc Mihai Eminescu”, 14, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iaşi.

Umberto Eco, 1991, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalaş, prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, Bucureşti.

M. Eminescu, 1939, *Opere*, I, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura „Fundația pentru Literatură şi Artă Regele Carol II”, Bucureşti.

M. Eminescu, 1943, *Opere*, II, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura „Fundația Regală pentru Literatură şi Artă”, Bucureşti.

M. Eminescu, 1978, *Poezii. Proză literară*, Ediție de Petru Creția, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Wolfgang Iser, 2006, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, traducere, note şi prefață de Romanița Constantinescu, traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Editura Paralela 45, Piteşti.

Ilie Moisuc, 2009, *Epigonul interior*, în „Caietele Colocviului național studențesc Mihai Eminescu”, 15, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iaşi.

Michel Picard, 1986, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Minuit, Paris.

Résumé

Eminescu par lui-même.
Notes pour une poétique implicite de la lecture

Dans cet essai on analyse la manière dans laquelle certains aspects thématiques orientent la lecture et l'interprétation. La poétique implicite de la lecture a comme point de départ l'idée que dans le contexte de la poésie d'Eminescu, les images lyriques du créateur et du lecteur deviennent des noyaux sémantiques privilégiés qui prédéterminent l'interaction entre le Lecteur Model et l'Auteur Model. La description des visages de ces deux actants intratextuels illustre deux directions opposées de la valorisation sémantique, « le visionnarisme » et « l'épigonisme », afin de montrer comment cette tension contribue à l'articulation d'un ethos interprétatif dont les lignes dominantes sont la lucidité et la créativité.

Literatură comparată

Din nou despre Eminescu şi Lenau

Alina PISTOL APOPEI

Comparaţia dintre Mihai Eminescu şi Nikolaus Lenau îşi fixează în critica literară autohtonă, cel mai adesea, ca prim punct de referinţă, similitudinile de natură biografică, ce îi plasează pe cei doi în contiguitate geografică, socială ori politică. O atare considerare a vieţii şi a operei celor doi furnizează, pentru o bună parte a studiilor dedicate acestui aspect, un bogat material speculativ, începând cu evocarea descendenţei bănăţene a lui Lenau (născut Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau în Csatád, comitatul Timiş), continuând cu studiile (nefinalizate, în ambele cazuri) de la Viena, cu experienţa berlineză, şi terminând cu moartea prematură, sub spectrul nebuniei. Ne situăm aici în ceea ce Ilina Gregori numeşte „parabiografie" şi „onirobiografie"[1] – biografia imaginară, biografia-extensie a celei fixate ca reper sau cea fabricată –, exegeza asumându-şi uneori în demersul său, ca un clişeu, interferenţa acestor aspecte biografice cu evoluţia tonalităţii lirice din opera celor doi scriitori, fără o aplecare mai atentă asupra complexităţii şi implicaţiilor contextuale ale aspectelor autentice de viaţă.

Integrabile unui domeniu al „onirobiografiei" sunt şi aprecierile legate de o analogie temperamentală a celor doi scriitori. Este drept faptul că în manuscrisele lui Eminescu s-au găsit traduceri din Lenau şi că i-a împărtăşit viziunea romantică în multe aspecte ale operei sale, însă nu în sensul unei preluări, ci în acela al unei reînvestiri. Ilarie Chendi se referă la raportul dintre Eminescu şi Lenau ca la o „atracţiune

---

[1] Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, Bucureşti, 2008.

reciprocă a două firi omogene”[2]. Cornel Ungureanu ține să remarce despre scriitorul de expresie germană că „Eminescu l-a tradus, şi l-a asumat, l-a considerat cu iubire”, de unde şi originea „unui comparatism *sui-generis*, insistent, tandru, necesar”[3]. Dacă ținem cont de faptul că cititorul român ajunge la poezia lui Lenau pornind de la versul eminescian, interpretarea dată de critică – aceea a unei relații de filiație lirică – este uşor de îmbrățişat. Se ajunge până la a se considera că discipolul Eminescu îşi depăşeşte maestrul, Mihail Dragomirescu[4] susținând chiar superioritatea lui față de Lenau şi de Heine. Pe de altă parte, George Călinescu identifică în unele dintre poeziile lui Lenau sursa *răului romantic* ori a *bolii melancoliei* ce „ar contamina” lirica eminesciană[5]. Referința la influența lui Lenau asupra lui Eminescu evidențiază, o dată în plus, polimorfismul operei sale, dar şi sincronizările literaturii române cu spațiul european, pentru că: „În el se întâlnesc Renaşterea şi Barocul, Clasicismul şi diversele aspecte ale Romantismului, de la Hölderlin la Byron, de la Hugo la Musset şi Lamartine, de la Leopardi la Schiller şi Lenau”[6].

Interesant este şi faptul că în literatura şi în critica literară austriacă opera lui Lenau este redescoperită, reevaluată şi revalorizată în mod din ce în ce mai consistent, începând cu anii ’90, cu o amploare şi mai vizibilă în prezent. Citām, în acest sens, câteva dintre lucrările recente dedicate acestuia, cum este cazul celor semnate de către Roman Rocek[7], Hansgeorg Schmidt-Bermann[8], Ulrike Abraham[9] sau cel al

---

[2] Ilarie Chendi, *Scrieri* I, Editura Minerva, Bucureşti, 1988, p. 155.

[3] Cornel Ungureanu, *Bicentenar Nikolau Lenau: O profunzime nouă*, în „România literară”, nr. 34, 2002.

[4] Mihail Dragomirescu, *Critica ştiințifică şi Eminescu*, în „Convorbiri literare”, 1894.

[5] George Călinescu, *Opera lui Eminescu* II, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

[6] A. E. Baconsky, *Eminescu şi poezia universală*, în vol. *Meridiane*. E.P.L., Bucureşti, 1965, p. 429.

[7] Roman Rocek, *Dämonie des Biedermeier. Nikolaus Lenau Lebenstragödie*, Wien, Köln, Weimar, 2005.

[8] Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Nikolaus Lenau. Zwischen Romantik und Moderne. Studien*, Editura Praesens, Wien, 2003.

monografiei lui Michael Ritter[10]. Acesta din urmă, spre exemplu, dezvăluie cititorilor austrieci un Lenau complex, considerat mai puțin din punctul de vedere al istoriei literare, cât prin accentul pus pe raportul dintre personalitate, respectiv anumite aspecte ale biografiei, şi opera sa.

Toate aceste considerații dezvăluie o evoluție în timp a unei politici culturale de receptare nu numai a operei celor doi scriitori, cât mai ales a comparației generate de aceasta. Referindu-se la evoluția în timp a *eminescologiei*, Lucia Cifor identifică mai multe categorii, printre care: „*eminescologia comparativ-culturală*, dezvoltată cu preponderență în perioada interbelică, *eminescologia de inspirație structuralistă* şi *eminescologia de inspirație hermeneutică*”, la care se adaugă, mai nou, şi *eminescologia poststructuralistă şi postmodernă* ce caracterizează perioada „eminescologiei libere”[11], postcomuniste. Fiecare dintre acestea are minusurile şi plusurile ei, însă eroarea persistentă este aceea a închiderii operei şi vieții lui Eminescu în formule, în clişee exegetice – în mit, până la urmă –, pierzându-se astfel contactul cu ceea ce a fost şi a gândit cu adevărat acesta[12].

Există anumite aspecte ale vieții celor doi care atrag, însă seducția exercitată de miza coincidențelor de natură biografică, menționate mai sus, distrage adeseori atenția de la ceea ce considerăm a fi sursa autentică a comparației dintre cei doi: textul. „Întoarcerea” la text, prin situarea interpretării în sfera poeticii şi a stilisticii, poate salva demersul critic de excesul de a fi „*author-oriented*, (…) în loc să fie *problem-oriented* sau, şi mai bine, *concept-oriented*”[13]. De altfel, referindu-se la influența lui Lenau şi Hölderlin asupra creației eminesciene,

---

[9] Ulrike Abraham, *Die Naturmetaphorik. Nikolaus Lenau, Haag und Herchen*, Frankfurt am Main, 2000.

[10] Michael Ritter, *Zeit des Herbstes. Nikolaus Lenau. Biographie*, Deuticke Verlag, Wien / Frankfurt am Main, 2002.

[11] Lucia Cifor, *Trasee hermeneutice*, Editura Tehnopress, Iaşi, 2009, p. 103-111.

[12] Vezi Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

[13] Marius Chivu, *Mitul lui Eminescu, contemporanul nostru*, în „Dilemateca”, nr. 9, 2007.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga concluziona: „(…) rămâne, însă, dincolo de analogii ori deosebiri, timbrul marii poezii, acela al vocii orfice, venind de departe, din străfunduri, auzită numai simțului interior”[14]. Or, versurile lui Eminescu se regăsesc adeseori la celălalt capăt al pendulei însuflețite de lirismul lui Lenau, ca un ecou care îşi reconstruieşte sonoritățile.

Pornind de la aceste considerații, putem reduce aceste „ecouri” în versurile lui Mihai Eminescu şi în cele ale lui Nikolaus Lenau la şase nuclee tematice: 1. *presimțirea morții*; 2. *pesimismul*; 3. *lirica naturii*; 4. *iubirea neîmpărtăşită*; 5. *copilăria*; 6. *dorința de libertate*.

1. **Presimțirii morții**, dublate de un marcat sentiment al alienării şi al inadaptării, la Lenau, i se ataşează în poezia eminesciană dorința reintegrării cosmice. Versuri precum „Moarte, frânge-mi trupul ca pe-un pai! (*Către moarte*)[15] sau „Printre luminile-n repaos / Ziua moartă s-a pierdut: / Înc-o clipă s-a adaos / Negustorului trecut. Larg mormânt, tu mă-nfiori, / Înnoptat şi trist trecut” (*Trecut*) îşi găsesc pandantul în: „Va geme de patemi / Al mării aspru cânt… / Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi” (*Mai am un singur dor*)[16]; în: „Las’ să dorm… să nu ştiu lumea ce dureri îmi mai păstrează. / Îmbătat de-un cântec vecinic, îndrăgit de-o sfântă rază / Eu să văd numai dulceață unde alții văd necaz” (*Memento mori*) ori în: „Nențeles rămâne gândul / Ce-ți străbate cânturile, / Zboară vecinic, îngânându-l, / Valurile, vânturile” (*Dintre sute de catarge*). Cu acelaşi patos îşi invocă şi Eminescu moartea, în *O, stingă-se a vieții*: „O, stingă-se a vieții fumegătoare raclă, / Să aflu căpătâiul cel mult dorit în raclă!”. Fie că este vorba aici despre versurile lui Lenau sau despre cele ale lui Eminescu, sentimentul căderii în moarte deschide un orizont al dezrădăcinării conştiinței, ale cărei resorturi constau în aceea că „(…) meditația asupra *pustiului interior* şi sentimentul unei acute *înstrăinări de sine*, conso-

---

[14] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, p. 134.

[15] Nikolaus Lenau, *Versuri alese*, traducerea de Lazăr Iliescu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1975.

[16] Mihai Eminescu, *Poezii*, Editura Litera, Bucureşti, 2010.

lidat de acțiunea disprețuitoare și distructivă a eului liric, a dus la dizolvarea stării de melancolie în *spleen*”[17].

2. Același **pesimism** de esență romantică infuzează versurile celor doi poeți, ca semn al alterității ființei umane, al inutilității și al trecerii timpului – izvor al unei melancolii incurabile –, atât în: „Zădărnicie-i totul, îmi dau seama! / O goană-i viața, neînduplecată, / Spre țeluri pururi noi. / Și vlaga toată, / Cu orice pas pe drum ni se destramă” (Lenau, *Zădărnicie*); în: „Mă urmezi, melancolie! / Visătoare mă-nsoțești! / Fie că mă-nalț, sau fie / Că mă pierd, alături mi-ești” (idem, *Melancolie*); în: „Dragi prieteni, nu-i zadarnic / În deșert să ne trudim, / Ca-n nisipul vieții, harnic, / O potecă să croim?” (idem, *În deșert*); în: „S-a scurs deșarta-mi tinerețe / Cu anii vitregilor sorți / Trist suflă toamna prin ostrețe / Și-n inimă-mi tânjesc spre morți” (idem, *Toamna*), cât și în lirica eminesciană: „Pierdut e totu-n zarea tinereții / Și mută-i gura dulce-a altor vremuri, / Iar timpul crește-n urma mea… mă-ntunec!” (*Trecut-au anii…*); „Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu, / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu / Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură…” (*Melancolie*); „Tot ce-a fost ori o să fie / În prezent le-avem pe toate / Dar de-a lor zădărnicie / Te întreabă și socoate” (*Glossă*); „Cu mâne zilele-ți adaogi, / Cu ieri viața ta o scazi / Și ai cu toate astea-n față / De-a pururi ziua cea de azi” (*Cu mâne zilele-ți adaogi*). Remarcăm aici aceeași viziune a neantului și a răului, aceeași înfierare a minciunii, a ipocriziei și a complacerii în instinct, aceeași viziune asupra lumii ca teatru ori ca proiecție a sinelui, lirismul poeților străbătând cărări schopenhaueriene comune[18].

3. Dacă la Lenau marea – motiv al **liricii naturii** – se suprapune angoasei existențiale, transfigurând trăirile negative în stihii dezlănțuite („Pe marginile vieții cu fața-nmărmurită / Mă uit în marea morții, de ceața învăluită, / Posomorât e

---

[17] Ioan Constantinescu, *Eminescu. Natură și poezie*, în „Studii eminescologice”, nr. 3, p. 27.

[18] Vezi și Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, E.P.L., București, 1966.

țărmul, se-ntunecă mereu… / Mereu se urcă valul izbind în piatră greu”, *Pe marginile vieții*), la Eminescu, aceasta devine adeseori fundal al meditației filosofice („Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate / Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii morții / Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții”, *Scrisoarea I*, sau în: „Ce caută raza din ceruri venită, / Din galbena steauă ce-aleargă prin cer, / Ce caută-n mare, în noaptea-i cernită / Und-razele pier?”, *Când marea…*)

Pentru poetul german, „anotimpul” sufletului său este toamna („Drumețul nu își toarce singur plânsul / Aici. Natura însăși, întristată, / Durerea lui i-o înțelege toată, / Și-n jalea-i îl cuprinde și pe dânsul”, *Simțământ de toamnă*). Versurile autorului *Luceafărului* transformă acest anotimp într-un spațiu al intimității în doi: „Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată, / Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri, / Și tu citești scrisori din roase plicuri / Și într-un ceas gândești la viața toată”, *Afară-i toamnă*; „Toamna frunzele colindă, / Sun-un grier sub o grindă / Vântul jalnic bate-n geamuri / Cu o mână tremurândă, / Iară tu la gura sobei / Stai ca somnul să te prindă” (*Călin [file din poveste]. Gazel*).

În același registru liric includem și simetria dezvoltării unor motive care țin de cosmogonie, de simbolistica florii ori a copacului. Astfel, pe cerul din poezia lui Lenau sunt proiectate angoasele și semnele disoluției eului profund („Pe chipul bolții, ca un gând se-abate / Un nor, greoaia umbră clătinând; / Luna ne privea senină, / Ochii-n apă oglindind”, *Cer trist*). Dezvoltarea motivului celest la Eminescu este mai puțin un reflex al „căderii în sine”, după cum o sugerează versurile poetului originar din Banat. Prin versuri, precum: „Fulgerele să înghețe sus în nori. Să amorțească / Tunetul și-adânc să tacă. Soarele să pâlpâiască, / Să se stingă… Stele-n ceruri tremurând să cadă jos” (*Memento mori*); „Nu-i acea *altă* lume, a geniului rod, / Căreia lumea noastră e numai un izvod… / Frumoasă ea cuprinde pământ, ocèan, cer… (*Icoană și privaz*); „Dacă din noapte-eternă o ființă se arată, / El vede cer și stele, oceanul, universul” (*Confesiune*) ș.a., cerul este decorul unor reprezentări legate de geneza sau de agonia universului și a lumii. Cerul devine un spațiu al alegoriilor spiritului, căci

există în opera lui Eminescu „(…) o parte, clasicizată prin tradiție, şi în care el însuşi s-a recunoscut, echivalentă micului romantism german, propriu-zis liric, al lui Eichendorff, Heine, Lenau, până la Mörike, – şi altă parte, subiacentă, ce corespunde marelui romantism al viziunilor, explorator de domenii abisal metaforice”[19]. Aceeaşi lună străbate, însă, cu aura sa regală, nopțile evocate de cei doi scriitori, inducând linişte şi armonie sufletului altfel zbuciumat: „Era noapte clară, lină, / Când pe râu ne-am dus vâslind; / Luna ne privea senină, / Ochii-n apă oglindind” – versifică Lenau în *Drumuri triste*, în tandem cu „Să plutim cuprinşi de ape, / Sub lumina blândei lune – / Vântu-n trestii lin foşnească, / Unduioasa apă sune!”, din *Lacul* lui Eminescu. În versurile citate luna devine o emblemă a „(…) voinței de totalizare şi armonie a contrariilor (…), pe calea vizionară a visului sau fantasticului, descărnare lăsând vederii esența, împlinirea cunoaşterii prin Iubire şi împlinirea Iubirii prin cunoaştere”[20].

De asemenea, de către ambii scriitori motivul florii este pus în relație cu efemeritatea iubirii, cu sentimentul unei suferințe fără leac, cu „curgerea nemiloasă a timpului şi intervenția thanatică”[21]: „Floarea ta aşa-mi şopteşte / De pe ramul argintiu – / Şi-un plâns greu mă năpădeşte / Şi-mi simt sufletul pustiu” – meditează Lenau în *Copacul amintirii*, precum Eminescu în *Floare albastră*. Ultimul îşi transpune însă tristețea din „planul aproapelui” în cel al „departelui”[22]: „Şi te-ai dus, dulce minune, / Ş-a murit iubirea noastră – / Floare-albastră! floare-albastră – / Totuşi este trist în lume!”.

În poeziile celor doi creatori, un alt motiv al liricii naturii – copacul – se constituie într-o imagine emblematică a spațiului terestru, care favorizează meditația, confesiunea ori desprinderea de lume şi impresia de atemporal. Lui Lenau, care îşi situează zodia fastă a vieții sale la umbra protectoare a

---

[19] I. Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, E.P.L., 1968, p. 20-22.

[20] Dan C. Mihăilescu, *Poetica selenară*, în *Perspective eminesciene*, Editura Cartea Românească, 1982, p. 154.

[21] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu – Cultură şi creație*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 224.

[22] *Idem*, p. 221.

copacului în floare („Când pe crengile-ți fierbinte / Glăsuiau privighetori / Cu iubita mea, – ții minte? / Stam visând aici, sub flori”, *Copacul amintirii*), îi răspund, ca un ecou, versurile eminesciene, conturând o dimensiune a virtualului („Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri-rânduri”, *Dorința*).

4. Fiorul erotic străbate cu egală intensitate opera lui Lenau şi cea a lui Eminescu, dezvoltând pe axa posibil-prezent-trecut acelaşi motiv al **iubirii neîmpărtăşite**, care „(…) caracterizează balansul între iubirea-introspecție (amintire, deci) şi iubirea-proiecție (dorință, adică)”[23]. Ca şi poetul român în *Gândind la tine* („Vedea-vor ochii-mi înc-o dată oare / Frumosul trup, – femeie zâmbitoare! – / Ce mi-a fost dat să-l strâng o clipă-n brață?”), în *Pierdută pentru mine, zâmbind prin lume treci!* („De ce mă-nşală ochiu-mi cu zarea-i, cu seninu-i, / De ce cu uşurință, atât, atât mă chinui?”) sau în *De ce nu-mi vii* („Târzie toamnă e acum, / Se scutur frunzele pe drum, / Şi lanurile sunt pustii… / De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?”), şi Lenau se lasă pradă interogației şi incertitudinii: „Spre ce limanuri sufletul ni-l poartă? / Spre paradisul dulce-al împlinirii? / Spre țărmul trist, pustiu, al despărțirii?” (*Întrebare*).

Arsenalului erotic comun i se adaugă dualitatea moarte-iubire, imaginea iubitei moarte suprapunându-se acelui *Weltschmerz*[24] ori *spleen* romantic de care suferă amândoi poeții. Versurilor „Sufletul tău tânăr, mare, / De-l fereşti de ger şi-amar, / Îți va pune-n păr o floare / Strălucind şi-n moarte chiar” (*Unei fete frumoase*, Nikolaus Lenau) le răspund „Şi-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială / De ce-ai murit, înger cu fața cea pală? / Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă? / Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?” (*Mortua est!*, Mihai Eminescu).

---

[23] Const. Ciopraga, *Prinos de frumusețe şi iubire*, Editura Eminescu, 1989, p. 383.

[24] Vezi Alexandru Boboc, *Eminescu şi filosofia germană*, în Caietele „Viața Românească”, nr. 3 (ed. II), 2002, p. 27-37.

5. **Copilăria** reprezintă pentru Lenau poate unicul punct solar al suitei tematice pe care o împărtăşeşte cu Eminescu. Primii ani ai vieții îi evocă lui Lenau un colț edenic, în tonuri luminoase: „Căci mi-amintesc de vremi de pace-adâncă, / De-a pururi pentru noi pierdute, încă / De când luase viață paradisul" (*Glasul clopotelor*). Aceleaşi sonorități domoale – sugestii ale balansului – însoțesc reveriile copilului de altădată şi la Eminescu: „Fiind băiet păduri cutreieram / Şi mă culcam ades lângă izvor / Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam / S-aud cum apa sună-ncetişor; / (...) Astfel ades eu nopți întregi am mas / Blând îngânat de-al valurilor glas" (*Fiind băiet păduri cutreieram*). Copilăria este însoțită în conştiința poeților de un cântec auzit numai de ei, ca o incantație prin care se redobândeşte – fie şi pentru scurt timp – starea originară, a inocenței, căci: „Această ureche care ascultă înlăuntru-ne este sursa fericirii noastre"[25]. De altfel, aceleaşi plaiuri româneşti animă aceste sentimente şi proiecția într-un spațiu protector, al amintirii, compensator pentru un prezent crud, alienant: „Când scumpa țara mea mi-am părăsit, / Ce pururi îmi zâmbea în dăruire, / Când singur eu din rai m-am izgonit, / Lăsând prieteni buni şi fericire...", se lamentează Lenau în *Roza amintirii*, la fel cum Eminescu se întreabă retoric în *O, rămâi*: „Unde eşti, copilărie, / Cu pădurea ta, cu tot?"

6. **Dorința de libertate** ce transpare din opera celor doi se integrează romantismului hegelian al secolului al XIX-lea, acestui „secol al națiunilor", pe care ambii îl traversează, dar şi unui anumit spirit al contradicțiilor, ce pare a-i guverna. Apetenței pentru reverie, melancolie şi dorului de moarte li se opun, astfel, activismul politic şi conştiința istorică. Această dualitate este, după cum subliniază şi Baudelaire, un fenomen romantic-baroc, ce-l situează pe poet între viață şi moarte, între vis şi realitate: „Qui parmi nous n'est pas un *homo duplex*? Je veux parler de ceux dont l'esprit a été dès l'enfance *touched with pensivenes*; toujours double, action et intention, rêve et réalité; toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la

---

[25] Paul Claudel, *La sensation du divin*, în vol. *Présence et prophétie*, Fribourg, 1942, p. 64-126.

part de l'autre"[26]. Prin poeme precum *Savonarola*, *Albingenzii*, *Ziska* sau *Cântece poloneze*, Lenau îşi depăşeşte pesimismul şi obsesia morţii, pledând pentru libertate, pentru justiţie socială şi pentru dreptul popoarelor la o conştiinţă naţională. Acelaşi model de erou propune şi Eminescu, spre exemplu, în *Andrei Mureşanu*, *Horia*, *Muşatin şi codrul*, *Scrisoarea a III-a*, *Memento mori*, *Împărat şi proletar*, *Sarmis* sau în *Gemenii* – un erou în care se împletesc simţul istoriei cu gândirea mitică, cu spiritul revoluţionar şi cu idealul mitic al armoniei[27].

În concluzie, „ecourile" lui Lenau în creaţia lui Eminescu dezvăluie puncte de convergenţă, dar şi variaţiuni pe teme comune, toate dezvăluind o îngemănare în spirit a celor doi, sub semnul romantismului şi al modernismului, punerea lor în comparaţie repotenţându-le reciproc semnificaţiile operei literare.

Résumé

Cet article considère les rapports entre Nikolaus Lenau et Mihai Eminescu par le recours au texte, d'un point de vue thématique, qui révèle une ressemblance surprenante. On y comprend l'ennui, le désespoir, le même mal de vivre, le désir de mourir, la sensation d'effondrement, la nature comme état d'esprit, le motif de l'enfance comme perte d'un paradis originel, l'amour malheureux ou le désir de liberté. L'impression générale est, dans le cas d'Eminescu, celui d'un lyrisme qui semble, parfois, un écho du celui de Lenau, modulé d'une manière particulière.

---

[26] Charles Baudelaire, *L'art romantique*, Librairie Garnier, Paris, 1931, p. 325.

[27] *Apud* Ioana Em. Petrescu, *Eminescu, Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 186-189.

Speranța. Un motiv literar în poezia lui Eminescu

Traian DIACONESCU

Motivul speranței în poezia lui Eminescu nu a fost cercetat, pînă acum, într-un studiu de sinteză. Exegeza eminesciană cuprinde referiri numeroase la acest motiv, dar aceste referiri sunt parțiale şi au, preponderent, caracter documentar, nu estetic.

În articolul care urmează ne ocupăm de poemul *Speranța*, scris în perioada de tinerețe a poetului. Cercetarea motivului speranței în opera de maturitate a lui Eminescu va constitui obiectul altei lucrări. Ipostazele speranței în poezia eminesciană reprezintă, în ultimă instanță, un itinerar spiritual complex, cu valori filozofice şi estetice multiple, confirmînd vocația universală a marelui poet român.

Pentru a înțelege mai bine structura şi funcția motivului speranței în poezia lui Eminescu este necesar să coborîm, mai întîi, la mitul speranței în cultura greacă şi, apoi, la reflectarea acestuia în literatura greco-latină şi în poezia romantică europeană.

Mitul grec al Speranței este, aşa cum se ştie, legat de Prometeu. Acesta furase focul de la zei şi-l dăruise oamenilor. Zeus, pentru a-i pedepsi pe muritori, a poruncit lui Hefaistos să plăsmuiască din argilă pe frumoasa Pandora care s-a căsătorit cu Epimeteu. Pandora a primit, ca dar de nuntă, un vas, numit în greceşte *pythos*, în care se aflau toate relele din lume. Cînd a coborît pe pămînt, Pandora a ridicat capacul vasului şi toate relele au năvălit între oameni. Numai Speranța a rămas la buza vasului cînd Pandora a închis capacul. Prin fapta sa,

Pandora, ca o altă Evă, ilustrează tema „femeia fatală”, legendă comună popoarelor indoeuropene[1].

Cititorul modern se întreabă, pe drept, de ce Speranța se află închisă într-un *pythos* cu rele şi de ce ea singură a rămas în vas. Exegeții au răspuns că speranța este plurivocă, salvatoare sau amăgitoare. Eliberarea relelor închise în vas semnifică descătuşarea blestemului asupra muritorilor, dar blocarea Speranței în vas sugerează virtualitatea ei, posibilitatea de a se întrupa din *logos* în *ergon*.

Judecarea mitului din perspectivă etică este restrictivă. Textele homerice cercetate din perspectivă funcțională relevă o întreită deschidere – pozitivă, neutră, negativă – şi fiecare dintre aceste categorii se ramifică în altă triadă – intelectivă, volitivă şi afectivă. Aşadar, speranța la Homer reflectă ființa umană în toată complexitatea sa antropologică. Speranța rămasă în *pythos* reprezintă deschiderea originară a omului către viață şi faptă, o stare spirituală care se poate întrupa în bine sau rău, în lumină sau beznă, în victorie sau înfrîngere. Speranța, în ultimă instanță, reprezintă destinul omului şi condiția sa umană.

Omul este o ființă rațională, dar, înainte de toate, este o ființă elpidică, orizontică. În această perspectivă filosofică, mitul Pandorei relevă o problemă antropologică şi un univers de posibilități. Omul modern a restrâns însă acest univers la o valoare univocă, etică, deschiderea spre bine. Această dimensiune o întîlnim în poemele din care s-a inspirat Eminescu în creația sa. În poezia din etapa maturității, speranța va avea, cum vom vedea în altă lucrare, pe lângă funcția pozitivă, salvatoare[2], şi o funcție negativă sau chiar neutrală, fapt care

---

[1] Pentru mitul Pandorei în literatura greacă v. P. Girard, *Le mythe de Pandore dans la poésie hesiodique*, în R.E.G., XXII, 1909; P. Waltz, *A propos de l'Elpis en Hesiod*, în R.E.G. XXIII, 1920; G. Dumézil, *Le festin d'immortalité. Étude de mythologie comparée*, Paris, 1924; T. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européene*, Genève, 1964 şi Simion Noica, *Un sens posibil al speranței în mitul Pandorei* în „Studii Clasice”, XI, 1964.

[2] Un studiu remarcabil cu referințe la conceptul de „bine” şi „rău” în creația lui Eminescu a fost publicat de Roberto Scagno, profesor la Universitatea din Padova, cu titlul *Simbolica del male e aspirazione alla*

reflectă o concepţie despre lume şi artă similară cu a marilor creatori care se înalţă de la efemer la peren.

Poezia *Speranţa* scrisă de adolescentul Eminescu a fost pusă în relaţie cu poemul *Hoffnung* de Schiller şi, mai tîrziu, cu poemul *Das Lied der Hoffnung*, tradus de Herder din antologia italiană a lui Hagemann[3]. Ambele poeme scrise în limba germană sunt poeme înrudite prin temă, dar arhitectura lor artistică este foarte diferită.

Poemele menţionate au identice numai titlul. Diferenţele dintre aceste poeme şi poemul *Speranţa* de Eminescu sunt însă mai mari decât asemănările. La Schiller, speranţa este o stare psihică generală care însoţeşte toate vîrstele omului: adolescent, tînăr, bătrîn. Speranţa nu este o „vană nebunie”, ci un „vestitor al inimii” care nu înşeală sufletul, căci oamenii sunt „născuţi pentru ceva mai bun”. La Eminescu, speranţa nu este o stare psihică generală, ci o deschidere filosofică spre bine. Aceasta se întrupează în consolarea individului pus în situaţii limită într-o societate ostilă: călătorul rătăcit în munţi, încarceratul care îşi blestemă moartea, mama bolnavă cu pruncul la sân, marinarul pe mare în furtună, credinciosul în lumea de dincolo. Speranţa consolează durerea acestor categorii socio-umane şi le aprinde lumina salvării. Poemul începe şi se termină cu strofe identice, grave, pătrunse de compasiune faţă de condiţia fragilă a muritorilor care găsesc în speranţe un azil.

Tot mari sunt şi diferenţele faţă de poezia italiană, tradusă în germană de Herder. Şi aici, ca şi la Schiller, speranţa este o stare psihică generală şi se referă tot la categorii generale, urgisite de societate, oameni săraci, oameni părăsiţi de prieteni, corăbieri în primejdie, ţărani care cultivă ogorul, oameni încă-

---

salvezza nell'opera poetica di Mihai Eminescu (cf. „Circolo Filologica Padovano” nr. 1, 1994, p. 1-17), tradus în limba română şi publicat cu titlul *Simbolistica nefericirii şi aspiraţia spre eliberare în opera lui Mihai Eminescu* (cf. „Viaţa românească”, nr. 199, p. 1-18).

[3] Relaţia dintre poezia *Speranţa* de Eminescu şi poezia *Hoffnung* de Schiller a fost relevată de G.C. Giurăscu în articolul *Geneza poeziei „Speranţa” a lui Eminescu*, publicat în „Revista istorică română”, III, 1933, p. 206, iar relaţia cu poemul *Das Lied der Hoffnung*, tradus de Herder din italiană, a fost propusă de G. Călinescu într-o notă inclusă în ediţia Eminescu, *Poezii*, Bucureşti, 1938, p. 260.

tuşaţi, oameni bolnavi, oameni în primejdie sau înfrînţi. Refrenul poemului se repetă după fiecare strofă şi realizează un ritm ludic, opus tonalităţii meditative şi patetice a poetului român.

După aceste scurte consideraţii, putem conclude că tînărul Eminescu valorifică, într-un mod personal, un topos frecvent în poezia romantică europeană. Întîlnim, în poemele germane, titlul şi ideile fundamentale ale poeziei *Speranţa*, dar transformarea lor dobîndeşte o pecete eminesciană.

Tema romantică a speranţei coboară, ca stare, în literatura greacă şi latină. O întîlnim la poeţii greci, de la Homer şi Hesiod la Pindar şi Calimah, dar şi în literatura latină, ca topos retoric, la Tibullus şi Ovidius. Cultura clasică a lui Eminescu era impresionantă şi limbile clasice erau studiate cu fervoare în sistemul de învăţămînt austriac din secolul trecut. Eminescu, adolescent precoce, citea cu patimă scriitori latini şi a cunoscut, desigur, opera lui Tibullus şi Ovidius.

Relevăm, mai întîi, *topos*-ul speranţei în elegia lui Tibullus[4] II, 6 v. 15-28:

Acer Amor fractas utinam tua tella sagittas, / Si licet extinctas aspiciamque faces / Tu miserum torques, tu me mihi dira precari / Cogit et insana mente nefanda loqui. / Iam mala finissem leto, sed credula vitam / Spes alet agricolas, spes sulcis credit aratis / Semina quae magno fenore reddat ager: / Haec laqueo volucres, haec captat harundene pisces, / Cum tenues hamos abdidit ante cibum. / Spes etiam valida solatur compede vinctum / Cruora sonant ferro, sed canit inter opus. / Spes facilem Nemesim spondet mihi, sed negat illa / Ei mihi, ne vincas, dura puella, deam.

„O, crudule Amor, de-aş vedea săgeţile frînte, armele tale, şi dacă e permis, torţele stinse. Tu mă chinui pe mine, tu mă sileşti să rostesc, cu mintea nebună, vorbe nelegiuite. Eu mi-aş fi urmat suferinţa prin moarte, dar speranţa încrezătoare îmi ocroteşte viaţa şi-mi spune că mîine fi-va mai bine. Speranţa hrăneşte agricultorii, speranţa încredinţează brazdelor arate

[4] Text latin în Tibullus, *Carmina*, stabilit şi tradus de M. Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

semințele pentru ca ogorul să le redea cu mare belșug. Ea prinde păsări în laț și pește în undiță cînd ascunde cîrlige subțiri în momeală. Speranța îl consolează pe cel legat cu lanț puternic; gleznele sună în cătușe, dar el cîntă trudind. Speranța îmi promite mie pe sloboda Nemesis, dar aceasta mă refuză. O, vai mie, crudă copilă să nu învingă zeița."

Observăm în acest fragment o structură similară cu cea din poemul lui Eminescu: speranța care consolează diverse categorii socio-umane. Aceste categorii sunt însă, așa cum vedem, diferite de cele întîlnite la poetul român. Tibullus se referă la persoana sa în pragul sinuciderii, la agricultorul care seamănă ogoare, la vânătoarea de păsări, la pescuitul cu undița, la sclavul încătușat care trudește cîntînd și, în sfîrșit, la iubita nestatornică a poetului. Acest topos al speranței din poemul lui Tibullus îi va inspira pe mulți poeți romantici europeni.

Analiza relațiilor dintre versurile lui Eminescu și Tibullus ne conduce, în perspectiva conceptelor de literatură comparată, să le numim *concordanțe analogice*, nu interferențe, ilustrînd o *coincidență literară*, nu o dependență sigură. Eminescu, la maturitate, i-a citit, fără îndoială, pe liricii latini, dovadă că poemul *Mai am un singur dor* are ca posibil model celebra elegie II, 13 din Propertius, cum a demonstrat filologul clasic C. Balmuș[5], dar acum, la adolescență, la vîrsta de 16 ani, nu avem certitudinea că poetul român ar fi cunoscut acest poem al lui Tibullus.

Opera lui Ovidius avea însă un statut ferm în programele de învățămînt din secolul trecut. Poetul latin era un clasic care se studia în programele liceale de la Cernăuți. Eminescu, ca oricare mare poet romantic, a fost cucerit de creația lui Ovidiu și impresionat de ursita tragică a poetului latin. Să ne amintim că Eminescu a tradus celebrul distih: *Donec eris felix multas numerabis amicos/ Tempora si fuerint nubila solus eris*. (*Tristia*, I, 9 v 5-6) – *Pînă vei fi fericit număra-vei amici o mulțime / Cum se vor întuneca vremile singur rămîi*, și că a

[5] C. Balmuș, *Cîteva note despre Properțiu și Eminescu*, în „Viața Românească", XX, 1928, nr. 5-6, p. 217-221.

valorificat artistic, în mod superior, imagini, topoi şi mituri ovidiene în creaţia sa. În poemul *Epigonii* a valorificat o imagine antologică din *Amores* II, 10 şi topos-ul *catalogus poetarum* din *Pontica* IV, 16, iar în poemul *Apari să dai lumină*, a transfigurat mitul Pygmalion, întîlnit în *Metamorfozele* poetului din Sulmona. Iată, acum, ciclul versurilor ovidiene care reflectă *topos*-ul speranţei în elegia adresată lui Graecinus, prietenul lui de la Roma, în *Pontica*[6], I, 6, v. 27-46:

Spes igitur menti poenae, Graecine, levandae / Non se ex toto nulla relicta meae. / Haec dea, cum fugerent sceleratas numina terras / In diis invisa remansit humo. / Haec facit ut vivat fossor quoque compede vinctus / Liberaque a ferro cruora futura putet. / Haec facit ut videat cum terras undique nullas / Naufragus in mediis brachia iactet aquis / Saepe aliquam sollers medicorum cura reliquit, / Nec spes huic vena deficiente cadit. / Carcere dicuntur clausi sperare salutem / Atque aliquis pendens cruce vota facit. / Haec dea quam multos laqueo sua colla ligantes / Non est proposita passa perire nece! / Me quoque conantem gladio finire dolorem / Arcuit iniecta continuitque manum. / Quidque facis? lacrimis opus est non sanguine dixit / Saepe per has flecti principis ira solet. / Quamvis est igitur meritas indebita nostris / Magna tamen spes est in bonitate Dei.

„Aşadar, o, Graecine, speranţa de a-mi uşura pedeapsa nu m-a părăsit. Această Zeiţă, cînd toate divinităţile au părăsit ţinuturile criminale, a rămas singură pe pămîntul urgisit. Ea face ca săpătorul încătuşat să trăiască şi să creadă că îşi va libera piciorul înlănţuit, ea face ca naufragiatul, cînd nu se văd ţărmuri, să-şi arunce braţele în mijlocul valurilor; adesea, speranţa îl însoţeşte, chiar dacă inima este firavă, pe cel care l-a părăsit grija medicilor iscusiţi; şi cei închişi în carcere, se spune, speră în salvare; şi cel care atîrnă pe cruce îşi face încă speranţe; această zeiţă împiedică să piară, prin sinucidere, pe cel care şi-a legat laţul de gît; pe mine chiar, cînd încercam să-mi curm durerea cu sabia, m-a oprit, şi, după oprirea braţu-

---

[6] Text latin în P. Ovidius Naso, *Ex Ponto libri*, Lipsiae, Teubner, 1927.

lui, m-a dojenit: Ce faci? Este nevoie de lacrimi, nu de sînge, căci adesea mînia unui principe poate să fie înduplecată prin lacrimi. Astfel, deşi nu este datoare lacrimelor noastre, mare este speranţa în bunătatea zeului."

În acest poem latin, Speranţa este o zeiţă binefăcătoare în lumea plină de urgii şi, după cum vedem, ocroteşte omul în situaţii limită. Ovidius însă, spre deosebire de Tibullus, apasă pe dimensiunea tragică a existenţei, fapt firesc la un poet exilat. Aceşti muritori reprezintă, ca şi la Eminescu, categorii socio-umane în pragul primejdiei fatale: săpătorul încătuşat, naufragiatul, bolnavul părăsit de medici, crucificatul, omul cu laţul la gît, poetul în pragul sinuciderii. Aceste categorii sunt reprezentate de persoane individuale, nu de categorii generice. Trei categorii de urgisiţi din textul lui Ovidius coincid cu categorii socio-umane din poezia lui Eminescu: încarceratul, bolnavul şi naufragiatul. În textul lui Ovidius, speranţa are funcţie pronunţat psihologică, deschidere spre bine, ca şi la Eminescu.

Putem conclude că între Eminescu şi Ovidiu sunt asemănări mai mari şi diferenţieri mai mici decît între Eminescu şi poeţii romantici moderni. Elegia lui Ovidius trebuie considerată ca un posibil model al lui Eminescu şi inclusă, în viitor, în exegezele academice ale poeziei eminesciene. În perspectiva literaturii comparate, analiza relaţiilor literare dintre poemele lui Ovidiu şi Eminescu relevă *concordanţe interferente*, nu analogice. Aceste relaţii literare nu se limitează însă la coincidenţe sau paralelisme, ca la Tibullus, ci atestă valorizări catalizatoare.

Într-o vreme cînd se scria convenţional şi idilic, în maniera lui Bolintineanu sau Alecsandri, tînărul Eminescu, la vîrsta cînd nu-şi constituise o individualitate artistică, se arată grav, meditativ, patetic, reflectînd fragilitatea condiţiei umane în imagini polifonice şi stil sentenţios cu resurse expresive romantice care se ridică peste statura contemporanilor săi. În tinereţe, Eminescu scria pentru receptorul din vremea sa, marcat de subiectivismul şi retorica romantică, dar, la maturitate, Eminescu va scrie pentru posteritate, cu accente impersonale şi metafizice, cu nostalgia absolutului, ca poet vi-

zionar. În creația sa din tinerețe, Eminescu a realizat o sinteză artistică a epocii şi a prefigurat, prin poemele sale romantice, filoanele de aur ale creațiilor din perioada de apogeu. Poemul *Speranța* reflectă afinități elective ale poetului, la nivel tematic şi artistic, cu marii clasici latini[7] şi cu marii romantici europeni[8].

Résumé

Le motif de l'espoir dans la poésie d'Eminescu n'a pas été étudié dans le cadre d'une synthèse jusqu'à présent. L'exégèse de son œuvre est riche en références à ce sujet, ayant un caractère plutôt documentaire, et non pas esthétique. Notre article s'occupe du poème *Speranța*, écrit par Eminescu dans sa jeunesse. Les hypostases de l'espoir dans la poésie d'Eminescu illustrent un itinéraire spirituel complexe, bien pourvu de valeurs philosophiques et esthétiques multiples, qui confirment la vocation universelle du poète roumain.

---

[7] Pentru receptarea spiritualității greco-latine în opera lui Eminescu, a se vedea studiul lui G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", an V, 1956, nr. 1-2, precum şi volumul editat de noi, însoțit de prefață, note şi bibliografie. Cf. Traian Diaconescu, *Eminescu şi clasicismul greco-latin*, Iaşi, Junimea, 1982.

[8] Precizăm că acest articol al nostru a fost publicat, în versiune prescurtată, în limba italiană, în *Atti del Convegno internazionale „Mihai Eminescu"*, Venezia, 18-20 maggio, 2000, p. 225-231.

Aspecte mariologice în poezia *Răsai asupra mea*

Motto: *Etern-Femininul ne trage în sus*[*]

Marilena SPIRIDON-BÎRSAN

Curentul romantic a abordat catolicismul din două puncte de vedere. Astfel, *naturile romantice* vedeau în catolicism „polul sud al religiei creştine”[1], referindu-se la păgânismul creştin, pe când *gânditorii romantici* celebrau în acesta un „dominator al polilor”[2], urmărind în acest fel o religie fără pol opus, ce cuprindea, deopotrivă, şi protestantism, şi catolicism, şi păgânism, şi creştinism[3].

Eminescu se încadrează pe linia *gânditorilor romantici*, el având, mai degrabă, după cum s-a spus despre Goethe, „o religiozitate fără religie”, explicabilă mai ales prin contextul romantic. Însuşi poetul[4] se simţea *romantic* la modul *contemplativ-religios*, nu estetic sau artistic, căci romantismul reprezintă tocmai întoarcerea şi căutarea înfrigurată a lui Dumnezeu ca Dumnezeu *al inimii*[5].

Legăturile lui Eminescu cu religia catolică au fost puţin analizate de către exegeţii operei eminesciene. În acest sens,

---

[*] W. Goethe, *Faust*, traducere de Şt. Augustin Doinaş, Editura Grai şi suflet – Cultura naţională, Bucureşti, 1995, p. 295.

[1] Ricarda Huch, *Romantismul german*, traducere de Viorica Nişcov, Editura Univers, 1974, p. 485.

[2] *Ibidem*, p. 485.

[3] Apud R. Huch, în *op. cit.*, p. 485.

[4] Facem referire la ultimul vers al poeziei *Eu nu cred nici în Iehova*: „Eu rămân ce-am fost: romantic”.

[5] Cf. Gianina Picioruş, în studiul *Eminescu şi ortodoxia*.

amintim studiul lui I. M. Raşcu, *Eminescu şi catolicismul*, publicat în 1935 (şi ne-reeditat de atunci!), în care autorul prezenta dovezi după care poetul ar fi cunoscut îndeaproape *Litaniile Maicii Domnului*, dar şi alte rugăciuni închinate Fecioarei, specifice Bisericii latine[6].

Ca specie literară, Eminescu n-a cultivat psalmul, ci rugăciunea. Fără intenţionalitate artistică, dar apte de a fi absolvite în spaţiul literaturii, rugăciunile sunt străbătute de o undă de sinceritate mistică, de o ardentă chemare a divinităţii. Cele mai cunoscute texte eminesciene care respectă canonul rugăciunilor mariale – uneori ca formă, alteori în conţinut – sunt *Rugăciune* şi *Răsai asupra mea*, imnuri ce se adresează nu lui Dumnezeu, ci simbolului feminin al divinităţii, Mariei, „pururea fecioară".

Sonetul *Răsai asupra mea*, scris în 1879, marchează o adoraţie de factură religioasă, în care este invocată imaginea Fecioarei Maria ca fiinţă protectoare. Urmărind tiparul sonetului lui Petrarca, Eminescu expune în două catrene şi două terţine, prin procedee de natură romantică, imaginea Fecioarei Maria, surprinsă aici atât ca Mediatrix, cea care intermediază între Dumnezeu şi umanitate, plină de har şi graţie, drept cea care are „chip atât de asemănător cu cel al lui Dumnezeu"[7], cât şi ca Theotokos, Co-Redemptrix (dogmă specifică religiei catolice), Semper Virgo, Regina Cerurilor. Putem spune, aşadar, că poezia în discuţie reprezintă o prelucrare romantică a concepţiei ortodoxe şi catolice marianice, cu elemente isihaste, osmoză între ortodoxia marială, catolicismul marial şi isihasm. În text regăsim atât tradiţia mariologică ortodoxă, impregnată de dogma Theotokos („maică sfântă"), viziunea luminoasă („lumină lină") a Aeiparthenos-ului / Semper Virgo („pururea fecioară"), Pururi Fecioara indisolubil prezentă la Misterele lui

---

[6] Apud D. Murăraşu, note la poezia *Rugăciune*, în M. Eminescu, *Poezii*, I-III, ediţie critică de D. Murăraşu, Editura Academiei, Bucureşti, 1970, p. 230.

[7] Cf. Jaroslav Pelikan, *Fecioara Maria de-a lungul secolelor*, traducere din engleză de Silvia Palade, Editura Humanitas, 1996, p. 140.

Cristos, cât şi pe cea catolică, prin care Maria poate fi o prezenţă, un model mai personal[8].

Titlul va fi reluat în primul vers, completat de metonimia „lumină lină”, sintagmă ortodoxă care semnifica în greacă „aducătoare de bucurie”. Metonimia în discuţie reprezintă unul dintre cele mai vechi imnuri liturgice creştine, provenind din secolul al II-lea sau al III-lea, imn adresat lui Hristos şi cântat când se aprindeau candelele în biserică, El fiind lumina cea aducătoare de bucurie a slavei Tatălui Ceresc. Textul imnului constituie un ecou fidel al celei mai vechi rugăciuni de mulţumire pentru lumina de seară, creştinii aducând „mulţumire pentru sfeşnic”. În acelaşi timp, *lumina lină* poate face trimitere şi la concepţia isihastă după care vederea lui Dumnezeu are loc sub forma Luminii Necreate, a Duhului Sfânt.

De ce imaginea hristică într-un text adresat evident Fecioarei Maria? Credem că Eminescu urmăreşte în sonetul său linia trasată de Dante, care, în *Divina Commedie*, o descrie pe Maria ca având „un chip atât de asemănător cu al lui Christos”. Figura Mariei, asemenea celei a lui Iisus, reprezintă faptul că aceasta este Co-Redemptrix, participă împreună cu Fiul la opera Mântuirii, ea însăşi fiind arhetipul sufletelor mântuite, mântuită, la rândul ei, de acelaşi har divin şi prin acelaşi Mântuitor divin ca şi restul umanităţii[9]. Observăm astfel că Eminescu subordonează motivele mariale temelor hristologice.

Ca orice rugăciune, poezia lui Eminescu începe cu o adresare directă. Într-un gest de supremă adorare, poetul adresează o rugă fierbinte, invocând-o pe „maica sfântă”, deoarece ea îl poate proteja prin mijlocirea sa în faţa lui Dumnezeu, îl poate mântui: „deoarece Fecioara e mai aproape de natura omenească, ea e mai accesibilă acelora care au motive să se teamă sau care nu pot să înţeleagă misterul inefabil al lui Dumnezeu

---

[8] Apud René Laurentin, *Une année de Grâce avec Marie*, Fayard, Paris, 1987, p. 11-12.

[9] Cf. J. Pelikan, *op. cit.*, p. 142.

sau autoritatea severă a lui Hristos”[10]. Conţinutul invocării este aici unul mântuitor, de întărire spirituală, de luminare interioară, căci rugăciunea este credinţă în acţiune, ea apropiind pentru un moment creatura de Creatorul său, iar din acest scurt contact, fiinţa devine mai bună şi mai purificată.

La prima vedere, poezia pare a exprima căinţa unui apostat care imploră redobândirea graţiei divine. Aparent, poetul este precum sufletele din Purgatoriul lui Dante, care se străduiesc să ajungă în Paradis şi care au nevoie de harul meritat şi dobândit prin virtuţile Mariei pentru a accede la mântuire, de unde şi invocarea Mariei: „O, maică sfântă, pururi fecioară / În *noaptea* gândurilor mele vină! / […] / Deşi al meu e un noian de vină / *Străin de toţi, pierdut în suferinţa / Adâncă a nimicniciei* mele / Eu nu mai cred nimic şi n-am tărie (s.n.)”.

La o lectură mai atentă, versul „Eu nu mai cred nimic şi n-am tărie” ar putea semnifica necunoaşterea cu privire la soarta veşnică a omului şi la destinul etern al poetului însuşi, şi nu lipsa de credinţă în Dumnezeu. Personal, vedem în aceste cuvinte mai degrabă smerenie şi umilinţă decât resemnare. În acelaşi registru al umilinţei, poetul imploră smerit şi umil ajutorul ceresc, pentru ca Fecioara Maria să mijlocească pentru răscumpărarea lui: sintagma „redă-mi credinţa” atestă cunoaşterea **dogmei răscumpărării**, atât de importantă în Ortodoxie.

În acelaşi timp, versul prim al ultimei terţine, „Dă-mi tinereţea mea, redă-mi credinţa”, nu imploră o utopică reîntoarcere a timpului, ci o posibilă regăsire de sine, Maria fiind invocată atât ca entitate sacră, binecuvântată de Dumnezeu, mijlocitoare între Tatăl şi umanitate, dar şi ca o oglindă simbolică, în care invocaţia se transformă în autoinvocare.

Aceeaşi realitate numită „neguri” în poezia *Rugăciune* este denumită aici *noaptea gândurilor*, noapte în care este chemată Maica Domnului să se pogoare cu mila sa şi să facă lumină. *Noaptea gândurilor* este o expresie isihastă, care face referire la întunericul minţii neluminat de harul dumnezeiesc,

---

[10] Steven Botteril, *Dante şi tradiţia mistică: Bernard de Clairvaux în Divina Commedie*, p. 169, în: J. Pelikan, *op. cit.,* p. 148.

pe care numai rugăciunea neîncetată şi fierbinte[11] îl poate alunga. Această ardentă rugăciune pe care o practică şi Eminescu în *Răsai…* este un ecou al sufletului său în relația cu Dumnezeu. Căci ce altceva putem înțelege prin definirea metaforică a „luminii line” decât viață plină de harul lui Dumnezeu?

Conform curentului marial, Fecioara Maria întruchipează cele trei virtuți pomenite de Sfântul Apostol Pavel în Prima Epistolă către Corinteni[12]: *credința*, *nădejdea*, *dragostea*. Dacă citim cu atenție textul, observăm ca poezia în discuție poate fi structurată pe cele trei virtuți mariale: *credința* (reprezentată de primul catren în care avem invocația ce ne trimite la toposul religios liturgic) / *nădejdea* (catrenul 2) / *dragostea* (terțina 2 – prezența verbului *a adora*).

În ciuda faptului că poezia poate apărea ca o negare a credinței („eu nu mai cred nimic şi n-am tărie” / „redă-mi credința”), ca un strigăt disperat al poetului în căutarea Sinelui, a lui Dumnezeu, textul poate fi privit ca o simplă rugăciune a unui credincios către Preaadorată, a aceluia care se smereşte, *tocmai* pentru a accede spre transcendent, spre mântuire, eul liric vizând, de fapt, dobândirea *liniştii interioare*.

Accepția dată acestui sonet eminescian ar putea fi confirmată dacă o recitim prin cheia uneia dintre Omiliile Sfântului Bernard de Clairvaux, doctor marial: „Atunci când o urmăm pe Fecioara Maria, nu greşim calea, atunci când ne rugăm, invocând-o, nu cădem pradă disperării, atunci când ne gândim la Ea, nu ne rătăcim…”[13]

---

[11] Facem referire la *Rugăciunea lui Iisus* sau, cum mai este numită, „a inimii”, practică isihastă prin care se urmăreşte cunoaşterea față către față a lui Dumnezeu; isihastul, în singurătate, repetă această rugăciune „cu inima”, ca pe o invocație a lui Hristos însuşi. Practicarea rugăciunii lui Iisus trebuie să aibă loc în *umilință*.

[12] Corinteni I: 13, 13: „Şi acum rămân acestea trei: credința, nădejdea, dragostea”.

[13] Bernard de Clairvaux, *Omilia II, 17*.

Résumé

Les liaisons de Mihai Eminescu avec la religion catholique ont été trop peu analysées par les exégètes de l'œuvre éminescienne. Le poète s'inscrit sur la ligne des penseurs romantiques, car Eminescu a „une religiosité sans religion", comme Goethe, son attitude en étant expliquée par le contexte romantique, qui représentait la recherche de Dieu.

Cette étude a comme sujet la poésie *Răsai deasupra mea*, une prière adressée au symbole féminin de la divinité, Marie, toujours vierge. Le sonnet en discussion marque une adoration d'une façon religieuse dans laquelle Marie est invoquée comme une protectrice. Le poète surprend l'image de la Vierge vue comme Mediatrix, celle qui intercède entre Dieu et l'humanité, pleine de grâce, comme Notre-Dame et Co-Redemptrix. En même temps, *Răsai*... est une osmose entre les motifs mariologiques catholiques, orthodoxes et même isihastes.

Apari să dai lumină.
Mitul Pygmalion la Ovidiu şi Eminescu

Traian DIACONESCU

Poemul *Apari să dai lumină* este o capodoperă eminesciană. După cîte ştim, nici un exeget n-a cercetat acest poem în relaţie cu mitul Pygmalion. A fost publicat, pentru prima dată, în „Convorbiri literare”, iunie 1895, de M. Dragomirescu şi reluat, apoi, în ediţia din 1937, cu o notă explicativă: „Publicată de mine în *Convorbiri literare*, după un manuscris cedat chiar de domnişoara căreia i-a fost dedicată poezia; deşi are lungimi, deşi evoluţia sentimentului este îngăimată, deşi motivarea insuficientă şi cadrul imperfect, apare un final minunat şi conţine atîtea frumuseţi de amănunt, cu o profunzime caracteristică şi cu perspective şi modalităţi atît de eminesciene că e cu neputinţă să n-o primeşti printre poeziile alese ale lui Eminescu. Poate nicăieri durerea duioasă nu are adîncimi mai expresive decît în această poezie. Locul ei nu e în anexă.”[1] Prin sentimentul durerii duioase şi prin armonia versului, inspiraţia este de aceeaşi natură cu cea din poezia *Din valurile vremii*[2]. Judecata de valoare a lui M. Dragomirescu, exceptînd prima sa parte, surprinde exact valoarea înaltă a poemului eminescian.

Acest poem, în ediţia Perspessicius vol. IV şi vol. V (a se vedea *Notele*), are, printre alte variante, şi titlul *Pygmalion*, fapt care atestă sursa sa literară. Mitul lui Pygmalion este celebru în mitologia greacă, dar şi în literatura latină. Trans-

---

[1] Eminescu, *Poezii*, ediţia M. Dragomirescu, Bucureşti, 1937.

[2] Eminescu, *Poezii*, vol. III, ediţia D. Murăraşu, Bucureşti, 1982, p. 311.

figurarea acestui mit în *Metamorfozele* lui Ovidiu a fost, fără îndoială, cunoscută de Eminescu, întrucît opera poetului latin era inclusă în programele de învățămînt austriac din secolul al XIX-lea. Poetul român, pornind de la lectura poetului latin, a creat un poem liric antologic, rivalizînd cu cele mai strălucite transfigurări lirice europene ale mitului antic.

Pentru înțelegerea adecvată a poemului eminescian să urmărim, în perspectivă istorică şi comparată, versiunea epică a poetului latin şi versiunea lirică a poetului român pentru a stabili şi a interpreta *elementele comune* şi *elementele distinctive*, la nivelul *situației mitice*, a *personajelor* şi a *limbajului poetic*, luminate de viziuni diferite asupra artei şi asupra lumii.

Reproducem, în traducere, mitul lui Pygmalion transfigurat în *Metamorfoze* c. X-a.

„Fiindcă le văzuse pe acestea în greşeală, revoltat de cusururile pe care natura le-a dat, în mare număr, minții femeieşti, Pygmalion trăia necăsătorit, fără soție şi multă vreme a fost lipsit de o tovarăşă de cămin.

În vremea aceasta sculptează cu o minunată artă un fildeş alb ca zăpada, dîndu-i o formă cu care nici o femeie nu s-ar putea naşte şi se îndrăgosteşte de opera sa. Este fața unei adevărate fecioare pe care ai crede-o că trăieşte şi că vrea să se mişte, dacă n-ar reține-o pudoarea. Pînă într-atît cu arta sa întrece arta însăşi.

Pygmalion o priveşte cu nesaț şi pieptul i se umple de dragoste pentru chipul făcut. Adesea duce mîinile să-şi pipăie opera, dacă e corp sau fildeş şi totuşi nu recunoaşte că e fildeş. O sărută şi i se pare că i se răspunde la sărutări. Îi vorbeşte, o ține în brațe şi crede că degetele sale îi apasă corpul şi se teme să nu rămînă vînătăi pe părțile apăsate. Aici o dezmiardă, aici îi aduce daruri ce le sunt dragi fetelor: perle, pietre prețioase, păsări mici, flori cu o mie de culori, crini, mingi felurit colorate şi lacrimi scurse din arborele Heliadelor. Îi împodobeşte corpul cu îmbrăcăminte scumpă, în deget îi pune inele cu pietre prețioase, la gît coliere, în urechi perle uşoare şi pe piept îi atîrnă lănțişoare de aur. Toate îi şed bine şi nici goală nu pare mai puțin frumoasă. O culcă în aşternute vopsite în pur-

pură de Sidon, o numeşte tovarăşă de pat şi îi aşează capul pe o pernă moale de fulgi, ca şi cum ea ar simţi.

Venise ziua de sărbătoare a Venerei, cea mai cunoscută în tot Ciprul. Juncane cu gîtul alb ca zăpada, purtînd aur şi coarne încovoiate căzuseră lovite pentru sacrificiu. Tămîia fumega. După ce au adus darurile sale la altar, Pygmalion s-a oprit şi a zis cu glas sfielnic: „Dacă puteţi da orice, o, zei, doresc ca soţia mea să fie…” n-a îndrăznit să zică „fecioara de fildeş”, ci a zis „asemenea celei de fildeş”. Auria Venus, căci şi ea era prezentă la sărbătorile sale, a înţeles ce vor acele rugăciuni şi, semn al divinităţii prietene, de trei ori s-a aprins flacăra şi şi-a trimis limbile sale în văzduh.

Cînd s-a întors, el a mers la statuia iubitei sale şi, aplecîndu-se peste pat, a sărutat-o. I s-a părut că e călduţă. S-a apropiat din nou şi i-a pipăit pieptul cu mîinile. Fildeşul pipăit începe să se înmoaie şi, pierzîndu-şi duritatea, se îndoaie şi cedează sub degete, cum se înmoaie ceara de Hymet la soare şi, apăsată cu degetul cel mare, se modelează în multe chipuri şi se face folositoare la întrebuinţare. El stă înmărmurit. Nu îndrăzneşte să se bucure, se teme să nu se înşele şi iarăşi caută îndrăgostit, iarăşi cercetează cu mîna întruchiparea rugăciunilor sale. Era corp. Vinele pipăite cu degetul mare se simt zvîcnind. Atunci eroul din Paphos rosteşte cuvinte din belşug prin care aduce mulţumire lui Venus şi gura sa se apropie de o gură adevărată. Fecioara a simţit sărutările şi a roşit. Ridicînd ochii spre lumină, ea vede, odată cu cerul, pe cel ce-o iubeşte. Zeiţa a fost de faţă la această legătură de căsătorie pe care a făcut-o.”[3]

Privind critic această transfigurare literară a mitului grec, relevăm, pe lîngă elemente mitice tradiţionale, ipostaze novatoare. Elementele novatoare sunt determinate de personalitatea poetului, dar şi de timpul şi locul creaţiei sale, care oglindeşte o concepţie romană despre viaţă şi artă. Dacă ne referim numai la personajul mitic Pygmalion, vedem că acesta este identic cu un tînăr roman care visează o femeie ideală şi aspiră

---

[3] Ovidiu, *Metamorfoze*, c. X-a, traducere de David Popescu, Bucureşti, 1959, p. 272.

la căsătorie cu aceasta. Prin acest act, personajul întruchipează, la nivel civic, triada valorilor romane – *familie*, *cetate*, *divinitate*, iar la nivel estetic, ilustrează conceptul de *kalokagathia*. Aşadar, Pygmalion este un mic demiurg care, în colaborare cu divinitatea, creează o femeie, o logodnică şi o soţie ideală. Aceasta, prin frumuseţe şi virtute, depăşeşte realitatea cotidiană şi aspiră spre absolut.

Cercetînd poemul eminescian *Apari să dai lumină* în perspectivă diacronică şi comparată, observăm că Eminescu păstrează puţine elemente mitice tradiţionale, dar esenţiale pentru înţelegerea mitului. Acestea sunt: 1. chipul tăiat de daltă, 2. trupul de marmură al iubitei, 3. contemplarea graţiilor sale fizice. Eminescu renunţă, aşadar, la fluxul epic şi apasă pe transfigurarea lirică a ipostazelor mitice.

Elementele distinctive, novatoare, sunt însă preponderente şi reflectă personalitatea creatoare a poetului român. Eminescu scrie un poem liric în care nu situaţiile mitice, ci personajele mitice şi limbajul poetic au o trăsătură novatoare. Acestea sunt: 1. sacralizarea iubitei, 2. conjurarea înlăcrimată a iubitei şi 3. Îndurarea samariteană a iubitei. Eul poetic eminescian concepe iubita ca pe o divinitate pentru care el e în stare să se jertfească. Iubita poetului, geamănă cu Galateea, are statură divină, întruchipînd, în ultima instanţă, prototipul platonic al femeii desăvîrşite. Pentru Eminescu este o divinitate care luminează ferestrele arcate ale unui templu, „zînă” cu farmece cereşti, „înger” şi, ca ipostază supremă, „umbra blîndă a iubirii de veci”, aşadar o întrupare a prototipurilor metafizice platonice. Pentru iubirea sacră, poetul acceptă sacrificiul suprem, căci nepăsarea glacială a iubitei îl face să îndure chinurile lui Cristos răstignit. Conjurarea în lacrimi a iubitei se realizează, ca într-o litanie, prin scene succesive şi prin refrenul fierbinte „O, marmură, aibi milă”. Intensitatea rugii determină, în finalul poemului, gestul samaritean al iubitei care constă în trecerea mîinii albe prin şuviţele de păr ale poetului, provocîndu-i o stare de beatitudine edenică din care poetul doreşte să nu se mai trezească: „Dar te cobori, divino, pătrunsă de-al meu glas / Mai mîndră, tot mai mîndră, la fiecare pas / Visez sau e aievea? Tu eşti în adevăr? / Tu treci

cu mîna albă prin vițele de păr?[4] / Dacă visez mă ține în vis, privindu-mi drept / O, marmură, aibi milă să nu mă mai deştept."

Inovațiile lui Eminescu la nivelul personajului mitic îl distanțează de Ovidiu. Poetul latin concepe o iubire pură şi ideală, dar laică, împlinindu-se prin căsătorie. Eminescu sacralizează iubirea pentru care e în stare să se jertfească. Marmora eminesciană se metamorfozează în făptura înduioşată nu prin voința Venerei, ca la Ovidiu, ci prin puterea incantatorie a rugii poetului, iar finalul iubirii nu e căsătoria, ci consolidarea suferinței poetului care se cufundă în iubire ca într-o stingere edenică, găsind împăcare în lumea sacră.

Trăsăturile distinctive ale poemului eminescian se înțeleg mai bine prin analiza problematizării iubirii în spirit romantic. Tema poemului este axată pe *agon*-ul dintre *amor* şi *dolor*, dintre *logos* şi *psyché*, dintre *libertate* şi *fatalitate*, ca în toate marile creații eminesciene.

Spiralele iubirii în acest poem urcă trei trepte: 1 suferință, 2 soteriologie, 3 expiere. Poetul mistuit de durere caută, prin confesiunea iubirii şi prin rugă fierbinte, salvarea şi purificarea suferinței, realizată prin împărtăşirea iubirii. Pe prima treaptă a iubirii, *dolor*, ca şi *amor*, este proiectat la dimensiuni supraumane, în spațiul metafizic. Suferința poetului se aseamănă cu patimile lui Crist şi este dusă pînă la setea de moarte. „Din lumea de mizerii şi fără de-nțeles / Cu ochii cei de gheață ai morții m-am ales / Şi totu-mi pare veşted, căzut şi uniform / Sunt însetat de somnul pămîntului s-adorm / Încît numai cu nume îmi pare că exist… / Tu doar răsai c-un zîmbet în versul meu cel trist". Versul „Sunt însetat de somnul pămîntului s-adorm"[5], tradus şi adaptat din poemul biblic *Moise*, scris de Alfred de Vigny, a fost comentat astfel în exegeza eminesciană: „Înțelesul acestui vers este cu totul deosebit în adaptarea românească. Somnul morții către care năzuieşte eroul lui Vigny este al unui om încărcat cu marile osteneli ale unei vieți

---

[4] Versul acesta se află, aproape identic, în poemul *Noaptea*, v. 64.

[5] Versuri similare în *Pierdut în suferință*, v.4, *Ca o făclie* v. 42 şi *Stingă-se a vieții*, v. 46.

profetice. În *Apari să dai lumină*, el oglindeşte însă melancolia unui destin cu totul particular, nu oboseala unui luptător, ci tristețea istovitoare a unui contemplativ”[6]. T. Vianu observă cu rafinament receptarea creatoare eminesciană. Pe a doua treaptă a iubirii, eul poetic urcă de la durerea antică la salvarea metafizică, prin iubirea mistică a femeii divine. Această femeie nu are nume, cum nici la Ovidiu nu are, dar metamorfozarea marmorei în făptură vie ne aminteşte de Galateea din mitologia greacă. În poemul ovidian miracolul învierii marmorei este provocat de Venus, aici de poet care, prin cuvinte şi lacrimi, dovedeşte forța orfică. În sfîrşit, treapta a treia a iubirii este cea a expierii, a consolării prin gestul duios, samaritean, al iubitei divinizate. Acest gest provoacă o beatitudine edenică şi închide semnificativ ascensiunea poetului care urcă de la durere la salvarea prin iubire, la împăcarea cu sine şi cu ursita sa în lume. Rezolvarea conflictului dintre *amor* şi *dolor* se realizează, ca şi la Ovidiu, prin armonizare cosmică dintre antic şi divin, dar cu trepte şi tensiuni distincte.

Problematica filozofică a poemului este întrupată într-un limbaj poetic înalt. Imaginile metaforice se adună în spirale pentru a focaliza gîndul şi simțirea aprinsă a poetului. Structura lor ascendentă, de la profan la divin, sprijină înțelegerea adecvată a conflictului dintre *logos* şi *psyché*. Imaginile sunt selectate din lumea terestră, din natură şi societate, dar şi din mitologie şi lumea celestă. Ele sensibilizează iubirea şi durerea. Poemul este o litanie înlăcrimată adresată iubitei. Iubita are chipul de marmură cioplit de daltă sau este ramură înflorită peste viscolul morții, dar şi luceafăr pe mări, zînă, înger sau chiar „umbra iubirii de veci”. Durerea poetului este o lebădă ce moare sau o iarnă cu sloiuri ca nişte ruine de cetate. În sufletul poetului iluziile cad, ca frunze în vad, iar gîndurile se leagănă în vînt ca nişte corăbii negre cu pînze atîrnate, departe de pămînt, sau trec, între cer şi mare, ca păsări în stol; poetul este însetat de somnul pămîntului şi îndură, răstignit de nepăsarea iubitei, patimile lui Crist. Observăm cum imaginile urcă din planul terestru în planul celest şi, apoi, în planul me-

[6] Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, 1930, p. 90.

tafizic şi, de asemenea, cum iubita sacralizată devine un prototip platonician al frumuseții feminine care provoacă în sufletul poetului „fericiri” cum nu se află-n lume „nicăiri”.

Imaginile cu termen figurat din lumea suprasensibilă au valoare ontică şi axiologică supremă. Lumina şi culoarea albă se convertesc, din realități ontice în „imagini ale curăției.” Marmura, lebăda, iarna, ramura înflorită, luna, stelele, luceafărul etc. definesc metaforic miracolul poetic şi amorul unic pentru care poetul vrea să moară. Iubita, din marmură rece, devine înger salvator. Elementele ontice urcă de la semn la simbol şi se organizează arhitectonic pe antinomia dintre lumină şi întuneric sau, cu alte cuvinte, dintre *amor* şi *dolor*. Drama antinomică va fi anulată în finalul poemului prin gestul samaritean al iubitei divinizate. Trăsăturile esențiale ale limbajului poetic din acest poem au fost definite pregnant de G. Popa: „Precum sculptorul Pygmalion modelează în marmură pe Galateea, Eminescu, pe fondul metaforei *marmură* care devine refrenul modului de adresare al poetului către ființa iubită, va utiliza transferuri în mers ontologic şi axiologic ascendent pentru a atinge finalmente mutația în divinitate”[7]. Subscriem la această concisă şi expresivă judecată de valoare.

În finalul acestei lucrări în care am urmărit transfigurarea literară a mitului Pygmalion la Ovidiu şi Eminescu putem conclude că:

Antichitatea greco-latină nu e un trecut perimat, ci un prezent etern. Mitologia greco-latină, prin valorile sale filozofice şi estetice, reprezintă un act de cunoaştere al condiției umane cu rol catalizator în cultura europeană.

Metoda istorică şi comparativă în cercetarea textelor literare este mereu pertinentă. Cercetarea în diacronie a situațiilor mitice, a personajelor şi a limbajului artistic, în relație cu viziunea despre artă şi lume, reliefează individualitatea şi originalitatea scriitorilor.

Substanța filozofică a poemelor eminesciene este axată pe antinomia dintre *amor* şi *dolor*, pe un *agon* dintre *logos* şi

---

[7] George Popa, *Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu*, Bucureşti, 2007, p. 82.

psyché, pe un conflict între libertate şi fatalitate, ca în marile sale poeme, iar limbajul poetic include imagini sensibile care urcă de la lumea terestră la lumea celestă, făcînd salt de la semnul cotidian la simbolul metafizic.

Inovaţiile lui Eminescu reflectă, în ultimă instanţă, sentimentul tragic al condiţiei umane care aspiră la absolut, la prototipul platonic al iubirii, şi caută, simultan, împăcarea cu sine, cu lumea şi cu destinul. Eminescu înalţă valorile laice la rang de valori sacre, propunînd astfel salvarea condiţiei umane din orizontul său tragic.

Receptarea culturii greco-latine în opera lui Eminescu este o emblemă spirituală, cu funcţii polivalente-filosofice, psihologice, estetice. Eminescu este un romantic cu nostalgii clasice, pe cînd Ovidiu este un clasic cu deschideri moderne. Acest poem *Apari să dai lumină* confirmă geniul eminescian românesc şi european.

Résumé

Le poème *Apari să dai lumină* est un chef-d'œuvre de Mihai Eminescu. À ce qu'on sache, aucun exégète ne l'a pas étudié en relation avec le mythe de Pygmalion. Eminescu connaissait, sans doute, la transfiguration de ce mythe dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, puisque l'œuvre du poète latin faisait partie des programmes de l'enseignement autrichien au XIX-e siècle. Le poète roumain, d'après le modèle latin, a conçu un poème anthologique, rivalisant aux plus brillantes transfigurations lyriques européennes du mythe antique. Notre étude analyse, dans une perspective historique et comparée, la version épique du poète latin et celle lyrique du poète roumain, pour identifier et interpréter les *éléments communs* et les *différences* au niveau de la *situation mythique*, des *personnages* et du *langage poétique*, vus dans la lumière de deux visions distinctes sur l'art et sur le monde.

Eminescu – autoportretul geniului

„Ca un luceafăr am trecut prin lume”

George POPA

Cum se vedea Eminescu pe el însuşi? Care era conştiinţa sa de sine? Răspunsul pe care şi-l dă apare încă de la 18 ani: *„Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor aşa cum soarele soarbe un nour de aur din marea de amar”* (ms. 2254, f. 18), afirmaţie completată cu versul din postuma *Replici*: *„Eu sunt un geniu, tu o problemă”*. În postuma *Cărţile*, poetul scrie evocând pe Shakespeare: *„S-aduc cu tine-mi este toată fala”*.

Ca atare, Eminescu şi-a recunoscut de timpuriu condiţia genială, privind-o ca pe un adevăr obiectiv, o realitate faţă de care avea o responsabilitate cosmică. Paul Zarifopol scrie despre cele două versuri din cuvântul Demiurgului – *„Tu eşti din forma cea de 'ntâi / Eşti vecinică minune”*: sunt „cuvintele cu care, simplu şi superb, geniul poetului român se apostrofa, nemărturisit, pe sine însuşi”.

Care sunt trăsăturile geniului? Arthur Schopenhauer consideră că geniul posedă o structură spirituală şi o menire diferite faţă de omul obişnuit. Regăsim în efigia descrisă de filozoful german însuşirile portretului spiritual al lui Eminescu.

Geniul este inteligenţă pură, imaginaţie creatoare depăşind covârşitor utilitarul. Dacă actul de cunoaştere al talentului este discursiv, la geniu procesul cognitiv aparţine intuiţiei care scurtcircuitează voinţa în favoarea intelectului, astfel că – în poezie, în artă – are loc revelaţia fulgurantă a unui nou adevăr. *„Atunci când se aprinde ora sacră”*, geniul se află în momentul de graţie al eliberării inteligenţei de sub servitutea eului empiric, care îl leagă de lumea comună.

Geniul este un solitar, adaugă Schopenhauer, *„trăieşte în mod esenţial izolat”* din cauza *„zdrobitoarei sale superiorităţi”*. Nu gândeşte în comun cu ceilalţi, nu are punţi pentru a intra în comunicare cu ei. În viaţa de fiecare zi, îi lipseşte adaptabilitatea socială, este stângaci precum albatrosul din poezia lui Baudelaire. Eminescu scrie în postuma *Ca o făclie*: *„O genii, ce cu umbra pământul îl sfinţiţi / În orice veac trăirăţi neîncetăţeniţi”*.

Geniul „gândeşte în perspectivă universală”, în viziune cosmică. Desprinsă de realitatea comună, figura geniului reflectă *seninătate suprapământească* (precum imaginea de tinereţe a lui Eminescu) unită cu *melancolie*, admirabil definită de Giordano Bruno: *„In tristitia hilaris, in hilaritate tristis”*. Încă Aristotel observase că *„toate geniile sunt melancolice”*, iar Cicero reia ideea: *„Melancolia este caracteristica geniului”*. Pe de altă parte, gânditorul german vorbeşte, de asemenea, de „violenţa emoţiilor”, trăirile supravoltate la omul de geniu.

Fiind pură conştiinţă din afara lumii, geniul posedă libertatea de a vedea supraistoric şi din acest motiv are capacitatea de *a crea*, în sensul de a propune o alternativă ontoaxiologică inedită realităţii date. În schimb, omul dependent de „micul său eu” – suma angrenajelor, a întrepătrunderilor impulsurilor venind din capătul istoricităţii – recurge la repetări, imitări, produse hibride.

În ce priveşte concepţia lui Eminescu despre geniu, se consideră de obicei că ea se află în nota de pe manuscrisul *Luceafărului*. Capodopera eminesciană desfăşoară simbolic raportul geniului cu „norocul” – definitoriu pentru lumea umană – şi anume, *iubirea*, concluzia fiind că eonul de sus nu poate cunoaşte pe pământ fericirea în dragoste şi nici nu o poate dărui. În realitate, adevărata natură a geniului, Eminescu o expune vizionar în amplul poem de tinereţe intitulat de G. Călinescu *Povestea magului călător în stele*, scris încă în 1872, contemporan cu *Venere şi Madonă*. Titlul de mai sus se referă la una din constantele poemului, figura magului locuitor şi pelerin astral. Personajul central şi motivaţia poveştii sunt

constituite însă de fiul de împărat, ceea ce l-a determinat pe Dumitru Murăraşu, să propună titlul *Feciorul de împărat fără de stea*. Distinsul eminescolog are meritul de a sublinia „semnificația înaltă a poemului (…), ideea singurătății geniului revenind ca un leitmotiv”. Nu este însă vorba de singurătatea de ordin social, ci de străinătatea sa – *alteritatea ontoaxiologică* a geniului în raport cu formula existențială şi valorică a condiției umane. Ca atare, titlul mai adecvat ar fi ***Lume şi geniu***. Alături de *Luceafărul* şi *Odă* (*în metru antic*), acest poem este capital pentru a cunoaşte viziunea lui Eminescu despre sine însuşi.

Acțiunea are loc în vremi de mult apuse, pe când adevărul, realitatea erau basmele, aceasta pentru că înalta gândire „era pază de vis şi de eres”. Este vorba de acel timp în afară de timp, când cerul comunica nemijlocit cu pământul prin intermediul stelelor, acestea fiind făpturi vii, asemenea luceafărului. Lunecând pe razele lor în undele mării, ele luau naştere sub chip de oameni în lumea subastrală. Ideea metamorfozei umane a unui astru prin cufundarea în apele mării va fi folosită de către luceafăr şi la prima sa coborâre.

Primul personaj care apare este un împărat înzestrat cu „adâncă şi dreaptă înțelepciune”. La sfat cu sfetnicii săi, el imploră cerul să-i înmulțească „hotarnicele clipe”, ingenioasă imagine, fiecare clipă fiind un hotar al vieții în fața morții. Preocuparea sa este soarta fiului moştenitor. În scopul de a-l feri să alerge asemenea multor oameni „după nimic”, prințul trebuie să citească în cartea lumii înțelesurile ei superioare. În acest scop, împăratul îşi trimite feciorul la un bătrân mag aflat pe un munte gigantic (Pion = Ceahlăul). În fruntea acelui mag „e strânsă un ev de înțelepciune”. El posedă puterea de a supune soarele şi a comanda mişcarea astrelor. Prințul îl roagă pe mag să pună aripi gândurilor sale: *„Aripe ca să ştie ce e deşărtăciunea: / Să treacă ale lumii curs mizer şi meschin, / Ca pasu-mi vieții-mi toate să-l ducă ‘nțelepciunea, / Să n-ascult decât glasu-adevărului senin”.*

Acest motiv al muntelui, unde se află suprema înțelepciune şi supremul adevăr, vine în consens cu intuiția poetului,

conform căreia modelarea arhetipală aprioricā a spiritualității româneşti a fost efectuată de intervenția destinală a munților: *„Muntele este tată al râurilor şi al poporului nostru. Acesta e cumpăna lui, cântarul cu care-şi cântăreşte patimile şi faptele”* (ms. 2278 B), întrucât: *„Nu sunt culori destule în lume să ’nvesmânte / A munților Carpatici sublime idealuri”* (*Memento mori*).

Ca atare, magul nu coboară niciodată de pe munte, pentru ca *măsura înălțării* să nu fie pervertită în lipsa lui şi răul să se instaureze din nou în lume. Ingenioasă idee poetică: binele este o energie interactivă cu altitudinea montană: *„Dar el din al lui munte, în veci nu se coboară, / Ca nu cumva măsura, cu care el măsoară, / În lipsă-i să se schimbe”*, şi să pună iar stăpânire „gândirea celor răi”. De asemenea, o altă idee eminesciană consfințeşte rolul axiologic al muntelui: cel care vrea să ajungă la înțelepciune, are nevoie de urcuş, trebuie să se înalțe: *„Şi cine-enigma lumii voieşte s’o descuie, / Acela acel munte pe jos trebui să-l suie”*.

Feciorul de împărat începe urcuşul pe muntele unde se află acea putere magică a cugetului care conduce ritmurile astrale. Asemenea scenariilor din basmele româneşti, pe parcursul călătoriei, tânărul este supus unor grele încercări, o furtună cataclismică se înverşunează să-l oprească. Este realizat un paradigmatic sublim dinamic model kantian, purtat de avântate dactile. Tânărul prinț răzbate prin acel dezlănțuit infern în drumul către ținta călătoriei sale, acolo unde – *„Deasupra ăstui munte… / Deasupra de lume, deasupra de nori”* – va afla de la mag natura şi destinul său. Furtuna constituie un contrast față de liniştea de pe creste, iar pe de altă parte, un simbol al naturii răsculate împotriva unui străin care este geniul, cel care îşi caută idealul dincolo de ea.

În secvența ce urmează, ritmul prozodic se linişteşte, înlocuit cu ample desfăşurări iambice ritualice, în care are loc definirea geniului. Interesant este faptul că discursul poetico-filozofic asupra acestui subiect este început de fiul împăratului şi apoi, fără o delimitare netă, este continuat de un seraf. Este o suprapunere de identități? Este seraful o creație a minții sale,

cum se va întâmpla la finele poemului, sau este conştiinţa de sine a geniului?

În continuare, sunt puse faţă în faţă, ontogeneza şi soarta omului obişnuit în raport cu geniul. Omul ia naştere din conlucrarea unui înger cu o stea. Îngerul aprinde o stea pe cer, iar aceasta, la rândul ei, aprinde „candela vieţii” în om şi îi scrie destinul, iar îngerul îi înaripează lutul cu puterea gândirii: *„Un om se naşte – un înger o stea din cer aprinde / Şi pe pământ coboară în corpul lui de lut, / A gândurilor aripi în om el le întinde / Şi pune graiul dulce în pieptul lui cel mut. / O candelă a vieţii, de cer steaua depinde / Şi îmblă scriind soartea a omului născut. / Când moare a lui suflet aripile şi-a ‘ntins / Şi returnând în ceruri pe drum steaua a stins”*. Dar, deşi omul are dublă origine cerească – stelară şi angelică – el e totuşi muritor, fiind o făptură materială, astfel că, la moartea lui, îngerul se întoarce în cer şi stinge steaua.

Ajuns într-o vastă sală de marmură trandafirie, metaforă a unui spaţiu cosmic al meditaţiei (*„cînd cugetul lui zboară în lumi fără hotar”*), tânărul voievod se întreabă de ce dacă viaţa sa este legată de viaţa unei lumi, odată cu moartea, se prăbuşeşte în haos? De ce coboară un geniu în corpul omenesc, pe care el îl consideră *urât*? Şi, pe fondul unui cor de harfe, se aude ecoul gândurilor sale. De fapt, acest glas este al unui seraf, acea imagine în oglindă a prinţului, seraf care îi dezvăluie fiului de împărat destinul său. Acest destin este cel al geniului:

> *În acest cer mare ce-n mii de lumi luceşte*
> *Tu nu ai nici un înger, tu nu ai nici o stea.*
> *Când cartea lumii mare Dumnezeu o citeşte*
> *Se-mpiedică la cifra vieţi-ţi făr' să vrea.*
> *În planu-eternităţii viaţa-ţi greşeală este.*

Textul este esenţial: *geniul nu aparţine lumii umane, ci vine dintr-un transorizont din afara lumii lui Dumnezeu*, este o eroare în planul veşniciei sale; ca atare, nu este recunoscut de nici un înger şi de nici o stea. Şi nu va fi recunoscut nici de oameni.

Atunci, ce este propriu geniului? Geniul este spirit pur – *„A geniului imperiu: gândirea lui – anume”*; este un spaţiu sufletesc infinit în care se vor deschide sensurile ultime ale lumii unde este captat: *„A sufletului spaţiu e însuşi el... Vei semăna în ceruri a gândurilor sume”*. Spre deosebire de omul obişnuit, geniul are şansa de „a nu fi băut vinul uitării” şi, astfel, are o supraconştiinţă căreia *îi sunt deschise tainele lumii*. „Frânele transcendentale” nu mai pot să păzească misterul Marelui Anonim. Venit de nu ştim unde, geniul este o solitudine absolută în lumea umană: *„În lumea dinafară tu nu ai moştenire”*. E o lume străină în lumea străină, şi spre deosebire de aceasta, este nemuritor: *„Astă nemărginire de gând ce-i pusă-n tine / O lume e în lume şi în vecie ţine”*. Dotate cu *„gândire de titan”*, geniile nu sunt recunoscute de cei din jurul lor, astfel că „viaţa lor e luptă”.

Se poate face o apropiere între viziunea lui Hölderlin din tragedia *Empedocle* şi concepţia lui Eminescu privind geniul. Ca şi geniul din viziunea eminesciană, filozoful din Agrigent „era un străin, nu avea nimic comun” cu oamenii. Desprins de realitatea umană, Empedocle, pentru a fi *„el însuşi”*, se aruncă în Etna, ieşind din ciclul ontologic uman, iar, la rândul său, Eminescu, pentru a *„se reda lui însuşi”*, cum scrie în finalul *Odei*, nu află eliberarea în diversele arderi – suferinţă, dragoste, vis, rugul păsării Phoenix. El nu aspiră nici în ieşirea către o altă ipostază, o altă „casă a fiinţei”, ascunsă în infinita bogăţie a Marii Fiinţe, despre care vorbeşte Heidegger. Nu aspiră nici să dispară în nefiinţă de model nirvanic, ci el vrea să depăşească atât fiinţa cât şi nefiinţa, precum şi orice lume, eliberat într-o nelume, într-o *anterioritate radicală*. O experienţă-limită a intelectului, unde gândirea umană nu-l mai poate urmări.

Aşa cum am discutat în altă parte (*Libertatea metafizică eminesciană*, 2005), în poemul *Lume şi geniu* apare diada antinomică a fiinţei geniului: *eul intramundan*, făptura de împrumut din lumea umană, găzduită de o formă materială, şi *sinele transmundan*, străinul care este martorul din afară al lumii umane, în ale cărei „brazde ale veciniciei” a fost azvârlit.

Când trupul geniului va fi risipit de vremuirea sortită celorlalţi oameni, eliberat de eul empiric, sinele său devine asemenea lui Dumnezeu, creându-şi, în transorizontul propriului său suflet, al propriei gândiri, o lume paralelă celei a divinităţii:

Când corpul tău cădea-va de vreme risipit,
Vei coborî tu însuţi în viaţa-ţi sufletească
Şi vei dura în spaţiu-i stelos nemărginit;
Cum Dumnezeu cuprinde cu viaţa lui cerească
Lumi, stele, timp şi spaţiu ş'atomul nezărit,
Cum toate 's el şi dânsul în toate e cuprins
Astfel vei fi tu mare ca gândul tău întins.

Ca şi cum vibranta cugetare ar fi dinamizat natura, cerul începe şi el să mediteze sub formă de nori, iar râul *„îşi mână trecutu-n viitor"*, ingenioasă şi profetică intuiţie, în consonanţă cu concepţia ştiinţifică actuală privind posibilitatea omului de a controla derularea timpului.

În desfăşurarea poemului, tabloul se schimbă din nou. După un scurt suiş, tot în duşmănoasă vijelie, prinţul ajunge la streaşina muntelui unde se află bătrânul mag. Acesta potoleşte furtuna şi întăreşte ideea alterităţii geniului în raport cu lumea umană. Soarta feciorului de împărat este încifrată în *„scrieri streine"*, pe care magul nu le poate dezlega, indescifrabile şi pentru Dumnezeu.

Apoi magul conduce pe tânăr într-un palat uriaş, gigantismul, măsurile cosmice fiind numitorul comun al tuturor deschiderilor poemului. Aici, el oferă feciorului de domn cupa cu vinul magic al somnului care îl va purta în tărâmul visului: ...*„Şi somnul din muri se coboară... / El aripa lui şi-o ridică şi zboară / Te duce cu dânsul în lumea de vis"*.

Împotriva unor interpretări care au identificat în lirica eminesciană o stare de somnolenţă, de aţipire buimacă, trebuie de precizat că glorificarea somnului, care are loc şi în *Mureşanu*, sau în *Dorinţa*, nu înseamnă pentru Eminescu abolire a stării de conştienţă, ci deschidere care eliberează de realitatea empirică şi poartă spre o lume superioară axiologic, precum visul fetei de împărat din *Luceafărul*.

Purtat de geniul somnului şi *„beat de a visului lungă magie”*, prinţul simte cum un înger îl îmbrăţişează şi pluteşte cu el prin spaţiile uranice, de unde îi arată departe, jos, pământul. Apare aici o descriere demnă de astronauţii de azi – desfăşurare fascinantă, îmbinare de sublim matematic şi dinamic, pentru a căror imaginare Eminescu nu avea nevoie de cărţi de astrologie, ci era produsul intuiţiei sale de amplitudine cosmică: *„Vezi tu – zice umbra – pe-a hăului vale: / Pământul cu munţii ce fumegă stins, / Cu mări adormite ce murmură ’n jale; / Dorm populii, ţări şi cetăţile sale / Deasupră-şi oceanul de stele întins. // Pământul departe ’ntr’ un punct se contrage / Căci lumi de departe în puncte se schimb, /Dispar a pământului visiune vage, / A stelelor ţară curată se trage, / Aleargă, trăieşte al aştrilor timp”*.

În zborul printre lumi, ei întâlnesc felurimi de stele, în unele din ele munţii stau răsturnaţi, iar marea este lipsită de zbuciumul valurilor, pentru că fiecare lume este condusă de un alt soare, a cărui mişcare comandă alte structuri spaţio-temporale: *„Căci sorii scriu timpu ’n acest univers”* – o altă anticipaţie ştiinţifică, einsteiniană, a lui Eminescu. Urmează mirifice privelişti de basm, interplanetare, cu o nouă risipă de simboluri: *„El zboară fără preget ca tunetul rănit; / În sus, în dreapta, ’n stânga lanurile de stele / Dispar. El cade-un astru în caos azvârlit... / Cale de mii de zile el cade ’ntr’o clipită / Zboară ca gândul care l-aruncă ’n viitor”*. În versul ultim revine ideea stăpânirii desfăşurării temporale, a puterii de a ajunge înaintea timpului. De remarcat expresiva metaforă – „tunetul rănit”, frate mai mare al „vaierului”, al „aiuritului de jale”, în care răzbate parcă strigătul de durere al universului.

Călătoria cosmică a magului ia sfârşit coborând la o altă stea, unde se află un tânăr călugăr straniu. „Fantasticul ascet” este chinuit de o viziune, şi anume, se află pradă voită a unui înger care se întrupează dintr-o rază născută la chemarea harfei sale: este o *„cântare întrupată”*. Observăm, prin urmare, că raza nu aparţine cerului, lumii din afară, ca în cazul naşterii oamenilor, ci pleacă din cântul ascetului poet: *„Cântând pe a mea harpă, sălbatecă, vibrândă... Dintr-un noian de raze am întrupat-o eu”*. Într-o variantă, se revine asupra ideii că acest

înger misterios este propria creație a călugărului: *„E propria-mi gândire / E propriu-mi suflet ce îmi răspunde mie / Din lemnul astei harfe... Este partea iubită a ființei mele... E o făptură-aieve, e gând din gândul meu”* (Opere, ed. Perpessicius, vol. V p. 146-156).

Magul încearcă să-l trezească pe monah din visul său: *„nebun ești sau lunatec, îngerul tău e-o rază și trupul ei un nor”*. Dar tânărul reia și mai plin de exaltare apărarea visului său: *„O, vină / În taina vieții mele, lumină din lumină... Și ne-am dori cum raza dorește altă rază / Și una'n brațul altei lumină fac frumoasă”* (Opere, Perpessicius, vol. V). Apare aici ideea upanișadică potrivit căreia la început oamenii erau lumină pură, astfel că iubirea nu era carnală, ci contopirea a două lumini. Ascetul aspiră la acea iubire *„cum raza dorește altă rază”*. Dar pentru că are trup, iar acesta este muritor, exclamă: *„O, de-ar fi o moarte fără ca eu să mor”*.

Ascetul este fiul de împărat, așa cum reiese din meditația magului privitoare la soarta celui care *„Visa că 'ntreaga lume la dânsul o să vină, / Că el de 'ntreaga lume va fi încoronat”*, că împarte coroane la regi și palate reginelor – dar iată că s-a retras din lume *„cu greață și scârbire”*, deoarece pentru el *„lumea e toată joc de cărți”*. Deși mintea sa străbate cu-aripi nemărginirea întreagă, acest zbor al minții mereu reluat este învins de chipul îngerului creat de harfa sa.

În fața acestei demăsurate puteri creatoare a visului, magul „răzgândește-a călugărului soarte”. Ființa visată este reală, dar nu aparține acestei ordini existențiale. Magul poate să întrupeze acest ideal eteric, dar nu în lumea noastră, ci într-un dincolo, într-o altfel de lume ea poate prinde viață: *„E-aievea acea ființă, visele-ți nu te mint / Dar nu-i aici în lume... Aici de viață n'are parte; / Vom merge 'n lumea unde trăiește mai departe”*. Întâlnirea cu îngerul, emanație a cântului, nu poate avea loc în tărâmul pământesc.

Astfel, finalul poemului se referă la idealitatea geniului, și anume, a unei aspirații pe care o consideră supremă – *iubirea*. Dar aici nu este vorba de erosul grecesc, platonician, care face legătura telurícului cu lumea Ideilor, așa cum apare în *Luceafărul*, ci are teleologia absolutului, și anume, realizarea acelei

confundări transmutante: *„Când cufund pe tu cu eu / E lumină din lumină, Dumnezeu din Dumnezeu”*; mai sus încă: unirea mistică a celor doi se substituie dumnezeirii, din ajunul cosmogenezei, precum se spune într-un fragment postum: *„Iubito, suntem asemenea spiritului divin înainte de creație”* (ms. 2276, II).

Şi iată deosebirea perspectivei referitoare la natura geniului conceput în postuma de față în raport cu *Luceafărul*: în capodopera eminesciană geniul este tot un străin, reprezentat însă de un eon venind din spațiul şi substanța ontologică a Demiurgului, ca răspuns la chemarea unei pământene; în schimb, în poemul analizat, Eminescu identifică geniul într-o entitate străină lumii lui Dumnezeu, aparținând unei sfere ontoaxiologice neştiute. Captat în condiția existențială telurică, geniul îşi creează prin iubire un *alter ego* al propriei lumini, al propriului cânt, al propriului suflet, aflat dincolo de lumea umană şi alături de care aspiră să se plaseze în preziua Creației. Poemul analizat dezvoltă o mare risipă de idei poetice, formulări aforistice, simboluri şi nestemate metaforice, chemate să definească natura geniului ca fiind *„o lume în lume”*.

În plan filozofic, Eminescu conferă cea mai înaltă natură geniului: neapartenența la lumea umană, cu referire expresă la propria sa identitate : *„În planul eternității sunt o greşală (punct fără destin). (Sunt un univers necunoscut). Dumnezeu în adițiunea lui a greşit cu unul, acesta am fost eu, dar* e o *minune ce nu există în realitate, ci numai umbra unei greşele. Un punct în cartea destinului care nu trebuie să fi fost, la care răsuflarea cititorului se opreşte fără să trebuiască”*. Eternitatea, o entitate aflată deasupra Demiurgului, a greşit cu un prisos ontologic, care devine un „univers necunoscut”: acesta este poetul, idee prezentă şi în poemul de care ne ocupăm, unde se spune că asemenea greşeli *„încurcă planul veciniciei”*; datorită lor iau naştere oameni cu *„gânduri uriaşe”*, ocoliți de omul de rând care *„în veci nu vrea să-i asculte”*. Eu sunt, afirmă Eminescu, o minune din punct de vedere axiologic, dar ontologic având în lumea omului consistența unei

umbre, astfel că nici o realitate nu-l primeşte. Iar cititorul – cel iluminat, se opreşte uimit, deşi nu ar trebui, pentru că, oricum, geniul eminescian aparţine unei ordine existenţiale indescifrabile. Deosebit de important: reapare aici atributul, „minune", prin care Demiurgul se adresează lui Hyperion: *„Tu eşti din forma cea de'ntâi, / Eşti vecinică minune*".

Revenind asupra unei idei de mai sus, două naturi şi-au dat întâlnire în personalitatea lui Eminescu. **Eul**, entitatea *intramundană*, este o construcţie alcătuită din agregate mentale mereu în disoluţie şi refacere, în care se reflectă o lume ea însăşi în neîncetată disoluţie; *„complexul ideilor obicinuite"* (adică, împrumutate din contextul socio-cultural) acţionând pe *„vertebrele caracterului"* (engrama genetică, impregnată de reziduurile abisale samskarice, în funcţie de care reacţionăm la ideile comune), *„acesta este eul"*, notează Eminescu. De cealaltă parte, **sinele**, geniul, este o entitate din afara lumii, *fiinţa pură a spiritului* degajată de orice condiţionare, formă sau atribut – şi care îşi dădea seama că este doar o conştiinţă-martor transmundană, „aruncată" într-o lume necunoscută – a fragilităţii şi a tulburării.

Care au fost raporturile dintre cele două firi? În formula existenţială adoptivă, impusă destinal, Eminescu a încercat să-şi instituie un mod superior de a fi. „*Geniul,* afirma poetul, *este a doua creaţiune a lumii prin artă"*. Pentru a preschimba viaţa dintr-o *„eroare perpetuă"* într-o încântare perpetuă, Eminescu a transvaluat-o cu ajutorul taumaturgiei poetice: visul, mitul, sacralizarea, ridicarea la sublim, convertirea timpului evanescent în „clipe esenţializate", în prezent etern, eliberarea din finitudine prin inefabil. În felul acesta, asumarea lumii omului a avut loc la înaltă spiritualitate, „în patosul marilor transfigurări", scria Emil Cioran. Numitorul comun al diverselor mijloace ale imaginarului idealizant nu a fost doar pură înfrumuseţare semantică, ci, înainte de toate, transmutare *axiologică*.

Ca atare, Eminescu se cere a fi înţeles în perspectiva acestei antinomii: împăcarea şi neîmpăcarea dintre eul intramundan şi spiritul pur supramundan, conflict dialectic reflectat

într-o operă unică, precum unic a fost şi geniul său. Pentru această înțelegere se cere ceea ce poetul numea *„instinct metafizic”* (ms. 2255, I), adică deschidere şi tensiune infinită a gândirii.

Dintre pictori, cele mai multe autoportrete aparțin lui Rembrandt şi Van Gogh. Era o dramă a autocunoaşterii. Au izbutit să se autodescifreze? Concluzia celui dintâi, în ultimul autoportret (Köln), este un râs sardonic care înfruntă „această farsă jucată de toți” (Rimbaud). Van Gogh ne priveşte, însă nu ne vede, ci se scrutează pe sine undeva în infinit, dar nu se află, încercând, în final, să-şi întâlnească sinele, prin autoliză, dincolo de viață.

Creația lui Eminescu a fost o cursă dramatică întru aflarea propriei identități, un demers grav făcut în răspundere cosmică față de misterul originii sale. Or, la întrebările *Cine sunt eu?, Fost-am în lume unic?*, atât a putut răspunde: sunt o entitate din afara planului Creației, neştiind de unde *am fost coborât în trupul cel urât.* Şi dacă poetul nu a ştiut cine este, ci doar ce *nu* este, cum am putea să-i zugrăvim noi adevăratul chip?

Résumé

Eminescu – l'autoportrait du génie

Eminescu a reconnu sa propre génialité et a parlé d'elle précocement, depuis ses premières poésies. Dans cette étude, l'auteur démontre que le poète a donné la définition du génie en général, définition qui était celle de son propre génie, non pas dans *Luceafărul*, comme on considère habituellement, mais dans le poème posthume – *Povestea magului călător în stele*, dont le titre plus adéquat serait *Le monde et le génie*.

En *Luceafărul*, nous trouvons la conception du génie en ***rapport avec le monde humain***. Mais dans la poésie posthume mentionnée il s'agit du génie vu ***en rapport avec la liberté métaphysique absolue***.

Pour Eminescu, le génie est une entité étrangère dans un monde étranger. Il ne possède pas dans ce bas-monde aucune étoile et aucun ange comme les autres hommes. Le génie est pensée pure. Il n'a pas été dans le plan de la Création, ainsi que Dieu ne peut résoudre pas

son inconnu chiffre. Après sa mort il va créer un monde infini qui sera seulement son propre monde.

Cette conception du génie envisagée par Eminescu est la plus haute, la plus radicale sur le plan universel. Elle peut être appliquée surtout à des génies méconnus, isolés ou même répudiés par la société de leur temps, tels que, parmi tant d'autres, Léonard de Vinci, Vermeer, Hölderlin, Van Gogh.

Prozodie eminesciană

Note despre vizionarismul prozodic al lui Eminescu

Chris TĂNĂSESCU

„De l-am aflat la noi a spune n-o pot" zice Eminescu despre iamb, în deschiderea sestinei sonetului cu chiar acest titlu. Interesantă această ezitare a poetului care altfel nu şovăieşte când are de tranşat chestiunile, fie ele politice şi istorice sau strict literare. E pe undeva o atitudine inclusivă faţă de tradiţia poetică, în genul celei exprimate în *Epigonii*, unde retorica acidă faţă de „prezent" poate deturna (şi asta a şi făcut adesea) atenţia de la modul specific şi personal de a (re)citi moştenirea poetică. Rearanjarea şi interpretarea trecutului concomitent cu definirea prezentului este o practicare *avant la lettre* a modernismului lui T. S. Eliot care, în celebrul său eseu *Tradiţia şi talentul individual* (1919), vorbea despre tradiţie ca fiind un corpus mereu viu şi în schimbare, pe care orice inovaţie valabilă îl reinterpretează şi îl modifică, succesul individual al poetului constând tocmai în această reformulare a tradiţiei în care astfel se înscrie şi el. Sau, în vremuri postmoderne, Robert Duncan îi spunea într-o scrisoare lui Denise Levertov (în jurul anului 1950) că poate atitudinea faţă de istoria literară ar trebui să fie de urmărire a evoluţiei diverselor moduri ale limbii şi culturii, aşa cum geologii urmăresc straturile de rocă şi argilă şi cristale în creşterea lor peste timpuri. Şi, cum continua marele poet, „închipuie-ţi geologul începând să critice stratul cutare sau cutare".

E ceva din acestea în versul lui Eminescu de mai sus. „Aceste toate *singur nu* le judec" (s. n.) spune mai departe, spre adeverire, poetul vizionar. Mai este însă şi o istorie a prozodiei noastre comprimată într-un vers. Prozodia începe la noi

(ca fiind conştientă de sine) cu *Predoslovia voroavă la cititor* la *Viaţa lumii* a lui Miron Costin, poemul fiind o ilustrare, în fond, a principiilor enunţate în respectiva introducere. Versul este definit acolo ca silabic – „stihul ieste nu ca altă scrisoare dezlegată, ci ieste legată de silave cu număr…” – lucru ale cărui raţiuni le putem desluşi şi valida acum în perspectiva istorică şi lingvistică universală, dar pe care doar le vom enunţa aici fără să intrăm în amănunte. Costin, ca şi alţi cărturari ai vremii, Dosoftei de pildă, aveau o pregătire clasică foarte temeinică, pe filieră poloneză/ruteană, iar prozodia clasică impune metrul cantitativ. În plus, conştienţi de latinitatea românei, au adoptat şi pentru ea prozodia care se impusese în alte limbi romanice, mai „centrale”, anume varianta modernă a versului cantitativ antic: versul silabic. Zice şi Dosoftei la un an după poemul lui Costin, în anul publicării *Psaltirii* sale, 1673, că şi el scrie „stihuri cu număr tocmai înslovenit”. Numai că, aşa cum se simte deja din poemul cronicarului, şi apoi cu forţă copleşitoare în *Psaltirea în versuri*, româna nu are accente la fel de uşoare ca alte limbi latine, căci fondul ei dacic-tracic şi influenţele estice (slave, turceşti, greceşti etc.) au creat un mediu de sunete dure şi accente apăsate (a fost chiar numită de unii prozodişti „limbă trohaică”) ce, împreună cu mângâietoarele sonuri latine, o singularizează ca potenţe poetice în context indo-european. Efectul este la Dosoftei, după păstrarea schemei silabice în „Stihurile la luminatul herb…” (cu efecte adesea de accentual-silabic cu măsuri variate), alunecarea în cadrul *Psaltirii* propriu-zise în extrema cealaltă, de la propusul vers silabic la efectivul vers accentual (caracteristic prin excelenţă prozodiilor anglo-saxone şi vikinge).

Prozodia română a oscilat apoi între aceste extreme, având adeseori rezultate care pot fi catalogate încă de la începuturile sale ca vers liber (*sic!* v. Sandor Gergely Agyagfalvinus la 1570!, de exemplu, şi mulţi alţii, despre care voi vorbi altă dată), ce-i drept uneori rimat (după Costin şi Dosoftei mai ales). Ioan Prale, de pildă, este un psalmist mult mai disciplinat decât înaintaşul sfânt mitropolit în menţinerea silabismului, dar mult mai şters în acelaşi timp. Ieromonahul Macarie (de la Dragomirna; datări contradictorii între 1778 şi 1792) a

scris versuri silabice de o mare acuratețe şi conciziune (pe care maestrul Al. Alexianu le-a categorisit drept „albe”!?), conciziune care de fapt profită de accentele puternice ale limbii, spătarul Matei Milo (tot sfârşit de secol 18), de la care Arghezi a avut ce învăța, scrie un vers neregulat, cu metru alternant şi coagulări accentuale („Veniamin Costache îl chema / Şi Negel îi zice / Nu se ştie de ce”), Ioan Cantacuzino al aceleiaşi perioade are ezitări mult mai melodioase între silabic şi accentual-silabic etc. Poeții Văcăreşti vin, prin influență (şi) occidentală (Ienăchiță a învățat, de fapt, după manuale turceşti, dar tocmai, ce prozodie temeinică au turcii!), cu o conştiință mai clară a posibilităților accentual-silabice, chiar şi cu oscilările lor – Alecu Văcărescu (Clucerul), fiul lui Ianache, improvizează[1] *Trandafir norocit*, în mod uluitor, pe un tipar silabic, în timp ce bijuteriile sale venturianiene gen „Să arz trăind, să mor arzând”, scrise mai la „diostimă”, i.e. la oarecare răgaz, au schemă accentual-silabică originală şi foarte exigentă (pe iambi). Această întreagă istorie sinusoidală e redată de fapt în aparent capriciosul vers al lui Eminescu, „De l-am aflat la noi a spune n-o pot”.

Găsesc deosebit de tulburător (de fapt când nu e aşa la el?) modul cum îşi continuă Eminescu argumentul. De la o istorie a prozodiei şi o recitire a tradiției într-un vers, el merge la o bază cosmologică a ritmului poetic: „De l-am aflat la noi a spune n-o pot; / De poți s-auzi în el al undei şopot, / De e al lui cu drept acest preambul // Aceste toate singur nu le judec...”. Afirmă şi se şi îndoieşte poetul, cu relevanța lui tipic vizionară. Într-un articol din 2009, Susan Stewart punea problema rimei şi a eufoniei în general ca un mod de a sesiza legături, simetrii şi corespondențe în însăşi anatomia universului. A scrie cu atenție la ritm şi sunet, îmi permit să redau ideea în termeni proprii dar nu numai, este a afirma o viziune despre cosmos şi despre bijectivitatea funcțională între rostirea poe-

[1] *Poetry performance* aproape de anul 1800! Dar de ce să ne mirăm, Dimitrie Cantemir improviza *live* la Istanbul respectând draconice, însă totodată hipnotizante forme otomane şi persane după 1693 până în jurul anului 1700!

tică şi rostul lumii. Asta spunea şi Eminescu cu 131 de ani înaintea poetei şi eseistei americane (nu cădem în protocronism, în fond ideea e aristotelică, nu?, pentru că la Platon avea conotaţii negative, dar e interesantă relevanţa ei astăzi după 100 şi mai bine de ani de dominaţie a versului liber, şi modul cum poetul român a anticipat acest lucru), dar el mai avea şi îndoială – „De e al lui *cu drept* acest preambul" (s. n.). E aici o (posibilă) contestare ce sună postmodern, poststructuralist – există o „bază" (preambul), o încărcătură ontologică, un „centru" al operei? – ba chiar e pusă în termeni de poetică lingvistică: e o asemenea ipoteză pusă „cu drept", sau e de fapt o manipulare şi un mod de a impune puterea sub pretextul autenticului? Răspunsul este unul care mie mi se pare şi astăzi soluţia la căutările noastre şi leacul grelei noastre suferinţe sub fixaţia inovaţiei şi a originalităţii ca scop în sine – integrarea în tradiţie şi convergenţa comunitarului spre comuniune: „Aceste toate singur nu le judec…".

Metrul e de sonet shakespearian, pentametru iambic, dar schema rimei este italiană, Eminescu realizând fuziunea între cele două tendinţe pe care le semnalam mai sus ca fiind tipice versului în română. Despre schema rimei ar mai fi de spus câteva lucruri, care sunt iar revelatorii despre modul în care poetul experimentează asupra formei. Pentru ca octava să deschidă un sonet petrarchian, rima ar fi fost ABBAABBA, numai că Eminescu schimbă ordinea în a doua jumătate, asimetric, obţinând ABBABAAB, o schemă tot italiană, dar rară, practicată între alţii (nu mulţi) de Milton. Când apoi în sestet schema rimei este CDECDE (petrarchiană, e drept, dar combinată cu o octavă atipică), ca în sonetul „Afară-i toamnă, frunză-mprăştiată", forma este una pe care am definit-o în altă parte ca fiind sonet românesc, formă preluată de la Eminescu de Bacovia, Mihai Codreanu, Gheorghe Pituţ şi George Virgil Stoenescu, dar şi de unii practicieni străini moderni. Sestetul din *Iambul*, însă, cu rimă CCD EED, conţine o schemă consacrată de Ronsard, deşi a mai fost, de fapt, practicată şi de alţi francezi înaintea lui, şi folosită ca rimă de sestet în cadrul sonetului de Sainte-Beuve (din cele 94 de sonete ale acestuia, 61 au astfel de sestete), numai că la clasicul francez octava e

cea standard petrarchiană – cum a fost la noi, înainte de Eminescu, la Heliade Rădulescu, sau mai devreme, la Iancu Văcărescu şi la Gheorghe Asachi. Eminescu, un Eliot de secol 19, ştie să recitească toate aceste moşteniri pentru a rescrie poezia (şi) prin convenţiile formale, inovaţia sa constând în modul cel mai ingenios posibil de a reamalgama, fuziona şi reformula datele pe care tradiţia europeană i le punea la îndemână.

Nu sunt singurele chestiuni de formă şi prozodie pe care le abordează poetul, căci în finalul primului catren el pomeneşte o figură fonică pe care o şi ilustrează odată ce o enunţă: „De mult mă lupt cătând în vers măsura, / Ce plină e ca toamna mierea-n faguri, / Ca s-o aştern frumos în lungi şiraguri, / *Ce fără piedeci trec sunând cezura*" (s. n.). După „trec" poetul plasează realmente o cezură, despre care aparent paradoxal spune că o face să sune. E aici o dialectică a tăcerii şi a sunetului, a haosului şi cosmosului în rostire. Departe de a fi un romantic târziu, Eminescu este din nou un modern vizionar, care anticipează preocupările poeţilor din a doua jumătate a secolului 20, care, în contextul poeziei concrete, erau preocupaţi de integrarea palpabilă a tăcerii în poem şi de exploatarea valenţelor de (non)sunet ale acesteia. Dintre poeţii Noigandres, cel mai semnificativ, Augusto de Campos scria în a sa *Música de invençao*, glosând pe marginea propriei cărţi, *Poetamenos*, în termeni aproape identici cu ai lui Eminescu, cum de la un muzician modern ca Webern a învăţat „concizia formală şi dialectica dintre sunet şi tăcere (aceasta din urmă fiind făcută pentru prima oară *audibilă* şi folosită *nu doar ca pauză, ci ca element structural, la acelaşi nivel ca şi sunetele*)" (s. n.). Poetul nostru ilustrează magistral această poetică, asta deşi experimentele lui nu trec şi în zona poeziei concrete (care a avut la noi nişte începuturi timide la Iordache Golescu pe la 1830, lucruri probabil complet neconvingătoare pentru Eminescu).

Viziunea eminesciană este însă şi una a corespondenţelor şi paralelelor pe diverse niveluri, cum spuneam şi mai sus, o perspectivă tipic hermetică şi alchimistă („Suntem în legătură permanentă, mereu, mereu", cum avea să scrie mai târziu

Gellu Naum în *Calea şearpelui*, sau citând direct pe Hermes Trismegistus, „ce este sus este şi jos”), care reverberează în cazul lui în mod consecvent la nivel formal – cezura din ultimul vers al primului catren este „oglindită” de iregularităţile din finalul celui de-al doilea catren (finalul octavei, aşadar), unde Eminescu foloseşte în mod magistral substituţia trisilabică, înlocuind cel de-al doilea iamb cu un anapest şi folosind o cezură pe post de silabă neaccentuată: „Ce aspru mişcă pânza de la steaguri, / Trezind în suflet patima şi ura – / Dar iar cu dulce glas îţi umple gura / Atunci *când Amor* timid *trece* praguri!” (s. n.). Ca şi în finalul primului catren şi ca în poetica lui de Campos, pauza devine sunet, cezura de dinainte de după „timid” jucând rol activ în piciorul următor. În plus, materialul limbii devine şi performativ, căci aliteraţia dintre „timid” şi „trece” cu componenta puternică, supra-dentală, şi prin plasarea a două accente consecutive despărţite (sau mai bine zis, legate) de cezura dintre ele realizează efectiv experienţa trecerii poticnite, dar puternice, peste praguri.

Sincopele ca marcare a unor discontinuităţi ce paradoxal pun lucrurile în legătură sunt elemente de viziune eminesciană asupra vieţii şi cosmosului care se realizează inclusiv la nivel prozodic. Avem reflectată această viziune într-un alt sonet, celebrul *S-a stins viaţa falnicei Veneţii*. „S-a stins viaţa falnicei Veneţii, / N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri; / Pe scări de marmură, prin vechi portaluri, / Pătrunde luna, înălbind păreţii. // Okeanos se plânge pe canaluri… / El numa-n veci e-n floarea tinereţii, / Miresei dulci i-ar da suflarea vieţii, / Izbeşte-n ziduri vechi, sunând din valuri.” Sincopa este aici una a temei, aceeaşi ca a lui Costin din *Viaţa lumii*, *vanitas vanitatum*, dar conjunctă cu imagologia legată de cetatea pe ape, aşadar o sincopă a istoriei devoratoare. Luna din cel de-al patrulea vers vine să marcheze sfârşitul de ciclu şi invitându-l pe Okeanos, cel care va face simţită diferenţa între tranzienţa umană şi eternitatea cosmică. La nivel formal, aceasta se reprezintă prin iregularităţile din versul al cincilea, unde al doilea iamb e înlocuit de un anapest şi astfel, din pentametru, versul devine tetrametru. Dacă la asta mai adăugăm că accentele „naturale”, prin limbă, sunt de fapt numai trei, în timp ce

un al patrulea este doar de factură prozodică („pe” nu e accentuat în mod natural, ci prin poziția în schema metrică), rezultă că versul, cu doar trei bătăi, contrastează puternic cu celelalte. Această manevră formală redă imensitatea oceanului, a cosmosului, şi ritmurile lui ample, largi, față de strâmtorarea şi ritmul înghesuit al nivelului uman. Acest largo este aşezat în oglindă cu al optulea vers, unde toate accentele prozodice sunt şi naturale în sensul de mai sus, ceea dă densitate şi ritm puternic, calități augmentate de aliterația în *z* şi *s,* şi în *r*, de blocajul în *b* şi de ecoul, tot oclusiv, dental, în *d*.

Această viziune tipic eminesciană îşi găseşte iarăşi perfecta carne formală într-un alt poem splendid, scris între 1881-1882 şi publicat postum, *Oricât de mult am suferit*:

Oricât de mult am suferit
În lunga-nstrăinare,
Pururi în visu-mi te-am zărit
Cu luna, pe valuri de mare.

Pe marea tristă te-am cătat
Cu depărtate maluri
Şi numai tu te-ai arătat
Pe mare, cu luna, din valuri.

Tu numai dulce îmi răsai
Şi blândă-ntotdeuna,
Cu al tău dulce chip bălai
Din valuri de mare, cu luna.

Aici, în fiecare strofă primele trei versuri sunt scrise în metrul „comun”, cel al baladelor culte occidentale (e.g. *The Ballad of Reading Gaol* a lui Wilde), cu alternanțe de tetrametri şi trimetri iambici. Cât curaj poate să aibă un poet să încerce şi să reuşească să angajeze metrul baladesc într-un poem profund liric! Nu unul care poate fi expediat sub eticheta „romantic târziu”, ci unul de mare putere vizionară, anticipând îndrăznelile modernismului şi sincopele postmodernismului. Într-o perioadă în care în America Whitman şi Emerson traduceau romantismul britanic în transcendentalism, viziune ce a cerut de la sine revoluția versului liber înfăptuită de Whitman (cu antecedente, e drept, la William Blake şi

Christopher Smart, dar cu funcție sensibil diferită şi cu proporție covârşitoare), la noi Eminescu trasează corespondențe similare între sine şi univers ca ale transcendentaliştilor, practică un inclusivism expansiv extatic şi erotic similar cu al lui Whitman (şi ca şi la acela, ba chiar cu mai mult curaj, sondând deopotrivă misticul şi sexualul până la limita pornograficului) şi, neplonjând în versul liber nu din lipsă de îndrăzneală, ci din considerente de istoria prozodiei româneşti redate mai sus, practică un experimentalism formal ale cărui coerență şi diversitate încarnează adecvat, la propriu, infinitul din viziunea obsesivă a poetului.

În schema respectivă, al patrulea vers este, de fiecare dată, un trimetru, într-adevăr, numai că e trimetru amfibrahic. Efectul este uluitor, cu un contrast fizic, ba chiar fiziologic (de respirație şi puls), între pasul fluent, dar chinuit şi scurt, omenesc, al primelor trei versuri, şi cel echilibrat (prin brațele simetrice ale amfibrahului), vast, calm, rotitor şi cosmic al celui de-al patrulea. Vocea omenească îşi debitează lamentația, în timp ce cea cosmică, părând să răspundă, de fapt îşi continuă învârtirea neîncetată şi nepăsătoare, redată de permutările sintaxei în care elementul final e transferat invariabil pe prima poziție („de mare" trece în frunte de la versul 4 la 8, cu doar modificarea prepoziției, apoi „din valuri" avansează de pe ultima poziție în versul 8 pe prima în versul 12). „Actorii" viziunii cosmice sunt aceiaşi ca şi în sonetul venețian şi ca în atâtea alte poeme eminseciene – luna, marea, valurile –, dar cât de proaspătă este mereu perspectiva şi starea, ajutată de subtilele orchestrări şi neostoita experimentare formală, dovadă, dacă mai era cazul, că o viziune puternică nu se poate forma, nu poate trăi şi nu poate să se dezvolte perpetuu decât în indisolubilă legătură cu o coerentă filozofie şi practică formală. Viziunea se afirmă prin formă, iar forma se confirmă, vie, prin viziune.

Bibliografie selectivă

Alexianu, Al., *Istoria poeziei culte româneşti: 1570-1830*, ediție alcătuită de Mircea Coloşenco, vol 1-4. Bucureşti: Majadahonda, 2001.

Costin, Miron, *Viata lumii*, prefață de D. H. Mazilu, ediție, text stabilit, studiu introductiv, note, variante bibliografice, glosar şi indice de nume de S. Varjoghe, Galați: Editura Porto-Franco/ Muzeul Literaturii Române, 1991.

de Campos, Augusto, *Música de invençao*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, ediție critică de N. A. Ursu, Iaşi: Mitropolia Moldovei si Sucevei, 1974.

Bertholf, Robert J. & Albert Gelpi, eds. *The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.

Eliot, T.S. „Tradition and the Individual Talent" în *The Sacred Wood and Major Early Essays*, Dover: Dover Publications, 1997.

Eminescu, Mihai, *Poezii*, Bucureşti: Gramar, 2007.

Naum, Gellu, *Calea şearpelui*, Bucureşti: Paralela 45, 2002.

Negrici, Eugen, *Poezia medievală în limba română*, Iaşi: Polirom, 2004.

Stewart, Susan, „Rhyme and Freedom" în: Marjori Perloff şi Craig Dworkin, eds. *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.

Abstract

(Notes on Eminescu's Prosodic Visionarism)

The paper analyzes the relationship between poetical vision and prosody in Eminescu – advancing as bedrock argument the indelible connection between the two. The poet is no longer seen as in much of the criticism as a late romantic, but rather as a modern experimentalist in poetical form and discourse who knows how to innovate by means of revalorizing the Romanian and European verse traditions. Reconfiguring and rereading the past while also defining the present is foresaging and practicing Eliot's modernism, whereas the inclusive expansive Eminescian mode heralds the postmodernism of Robert Duncan and the concretism of Alberto de Campos. At the same time, Eminescu's poetic is also paralleled to the transcendentalism and the prosodic renewal brought about by some of his American contemporaries, such as Whitman and Emerson.

Publicistică eminesciană

Dincolo de *luxul existenței istorice*: Eminescu şi (re)întoarcerea evenimentului politic în *historie*

Viorella MANOLACHE

Gândirea politică a lui Eminescu dincolo de luxul existenței istorice

Plasându-ne pe linia receptării lui Eminescu în cheie politico-documentară, vom considera că, dincolo de a se organiza drept un *testament politic*[1], gândirea sa politică (con)duce la un salt (din)spre condițiile formale ale „lucrurilor trecute" (în)spre operația istoriografică, în ipostaza de *memorie declarată*, *probă documentară*. În acord cu Paul Ricœur[2], a concepe istoria drept *operație* înseamnă a o înțelege în ecuația raportului dintre / între un *loc*, nişte *proceduri de analiză* (o disciplină) şi construirea unui *text* (o *literatură*), cu mențiunea că (*re)întoarcerea evenimentului* nu poate fi separată de *observația istorică* şi de (am)plasarea sa sub semnul *criticii*[3].

Departe de a face cronologie sau de a se ancora în cronografiile ştiințelor istorice, textele politice ale lui Eminescu[4] devin *proiecții cronosofice*, avantajând arhitecturi ale sensului menite a depăşi resursele memoriei, prin articu-

---

[1] *Testamentul politic al lui Mihai Eminescu*, în: Radu Mihai Crişan, *Spre Eminescu. Răspuns românesc la amenințările prezentului şi la provocările viitorului*, ediția a III-a revizuită, Editura Cartea Universitară, Bucureşti, 2005, p. 287-312.

[2] Paul Ricœur, *Memoria, istoria, uitarea*, Editura Amarcord, Timişoara, 2001, p. 202.

[3] Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire, ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1949, p. 51.

[4] Publicistica eminesciană folosită este grupată în *Testamentul politic al lui Mihai Eminescu* de către Radu Mihai Crişan, în *op.cit.*, p. 287-312.

larea evenimentelor, structurilor şi conjuncturilor, printr-o multiplicare a scărilor duratei extinse la planuri multiple (politice, economice, culturale, religioase etc.) şi prin (re)activarea palierelor noi proprii memoriei (modă, gust, semnele vremii etc.).

Dacă premisa conservatorismului doctrinar al lui Eminescu (drept ideolog *en titre*) devine „virusată" de structura sa umană (de tip *tradiţionalist*), marcată de un *conservatorism de temperament* (caracterizat prin tendinţe de idealizare a trecutului), conservatorismul politic eminescian devine un principiu de ordine intern, menit să asigure substanţa continuităţii şi să corecteze experimente ideologice rămase incomplete.

Ion Bulei[5] afirma că politica *elitelor conservatoare* a promovat în exterior aceeaşi politică inaugurată de liberali, Eminescu fiind o personalitate greu de înregimentat într-un partid politic, fie el chiar şi Partidul Conservator.

Structura modernităţii româneşti, cu tot ceea ce comportă această confruntare agonic-constructivă între *tradiţie şi noutate*, va fi susţinută, politic, de/prin confruntarea *elitelor tradiţionale* cu noua *elită progresistă, modernă*. Este vorba de asaltul *formelor* europene asupra *fondului* autohton. Crearea celor două mari partide în primul deceniu de după adoptarea Constituţiei (*Partidul Naţional Liberal* şi *Partidul Conservator*) lansează perspectiva *elitei* de a finaliza proiectul românesc modern. Schimbarea digresivă a „mişcării înainte" pe *fondul* unei contingenţe consensuale (sub forma unor diferenţieri doctrinare între *europenişti şi tradiţionalişti* – curente care se vor manifesta până spre cel de-al Doilea Război Mondial (chiar şi după în varianta protocronismului! – sub forma unor doctrine de esenţă *liberală/neoliberală* sau *conservatoare*), stabileşte diferenţa de ritm a *elitelor* româneşti.

Conservatorismul gândirii politice a lui Eminescu are ca premisă concepţia sa organicistă asupra evoluţiei civilizaţiei, stabilind că fenomenul arderii etapelor, specific societăţilor întârziate în Răsărit, obligate să aleagă între modelul capitalist

---

[5] Ion Bulei, *Conservatori şi conservatorism în România*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2000.

occidental şi o altă marginalizare istorică, care putea relansa dominația Rusiei, a fost o soluție necesar istorică[6]. Nu putem vorbi însă de compromisuri/imitații, ci, mai degrabă, despre un proces firesc, organic, în care *elita românească* va rămâne „prinsă”, sub menghina presiune-(o)presiune (istorică, politică, economică), între faliile unei tectonici conjunctural-istorice.

Potrivit lui C. Bacalbaşa[7], *elitele* româneşti au fost absorbite aproape întru totul de *politic.* În viziunea lui Al. Zub[8] „strategia organizatorică” („cu plasarea fiecărui discipol – politic – acolo unde ar fi putut servi mai bine”) înlocuia vechea „strategie a contestării”, descifrând în epocă (aşa cum va demonstra şi Sorin Alexandrescu), un model junimist de *transformare a ştiinței în putere*.

Plasând semnele vremii dincolo de *luxul existenței istorice*, stabilind fără echivoc că paşoptismul, fascinat de modelul occidental (dar incapabil să potențeze fondul intern) a eşuat în a relaționa modernitatea occidentală cu fondul cultural autohton, Eminescu propunea soluții temporizatoare (selectate din zona gândirii conservatoare) menite să evite proiectele imposibile prinse în capcana *paradoxului oriental*.

Cu mențiunea că, sub creditul ipotezei formelor fără fond, modernizarea românească s-ar prezenta, în primul rând, drept o construcție, un implant al unor forme instituționale şi mentalitare, fără ca această construcție identitară, social-politică să fie reclamată, nemijlocit cauzal, de logica imanentă a fondului, a proceselor sociale, politice şi culturale, precedența formei, ca „referință fantasmatică” asupra fondului fiind o constantă a faptului că ea apare efectiv drept rezultat al „unei proceduri”, „prelucrări”[9].

---

[6] Mihai Dobrin, *Un ideolog conservator sui generis: Mihai Eminescu*, în: *Conservatorismul românesc. Origini, evoluții, perspective*, coordonator Liviu Brătescu, Mihai Chiper, Editura PIM, Iaşi, 2008, p. 138.

[7] C. Bacalbaşa, *Bucureştii de altădată,* vol. I., 1871-1889, ed. Aristița şi Tiberiu Avramescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993.

[8] Al. Zub, *De la istoria critică la criticism. Istoriografia română sub semnul modernității*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2000.

[9] Analizând situația societății româneşti, Sorin Alexandrescu, Adrian T. Sîrbu ş.a. consideră că, la noi, nu a existat o burghezie constituită organic. Conştiința burgheză de sine, articulată în idealuri emancipatoare specifice,

Optând pentru o reacție politică care să propună şi să susțină idealuri şi soluții autentice, Eminescu va denunța progresul prin salt, jumătățile de măsură condamnate să provoace imprevizibile ruperi de ritm, nu pentru că şi-ar fi propus „ieşirea din istoric" şi întoarcerea în *illo tempore*, ci fiindcă, gânditor organicist şi spirit tragic, poetul nu s-a lăsat amăgit de aparențele *luxului existenței istorice*[10].

Memoria declarată: pe calea criticii istorico-politice

Armonizând *memoria* (surprinsă în stadiul său *declarativ*) şi *proba documentară*, textele politice ale lui Eminescu propun ceea ce Ricœur desemna prin *memorie arhivată*, având ca reper esențial mutația spațiului şi a timpului în istorie. *Zona deschisă* (am)plasată între *place* (loc, poziție în spațiu) şi *lieu* (loc, parte determinată a spațiului) uneşte spațiul construit al arhitecturii cu pământul locuit al geografiei.

Datarea, ca fenomen de inscripție, vizează aducerea în prim-plan a unei tipologii de tip cronosofic, (con)figurând un profil (aparent) verificabil: „…inteligent fără viclenie, rău – dacă e rău – fără fățărnicie, bun fără slăbiciune, n-are o cocoaşă intelectuală sau fizică ce caută a o ascunde, nu are apucăturile omului slab; îi lipseşte acel iz de slăbiciune care

---

gata de fixat în instituții socio-politice şi culturale, a precedat realitatea efectivă, de natură socio-economică, a acestei clase. În condițiile în care modernizarea, în contextul românesc, a însemnat (datorită condițiilor istorice, geopolitice etc.), în primul rând, emanciparea (care s-a tematizat, potrivit lui Sorin Alexandrescu şi Adrian T. Sîrbu, în atingerea unui ideal comunitar determinat mai întâi ca „național"), cei care au „forjat" ideologia modernizării au fost, nemijlocit, intelectualii. După desăvârşirea constituirii statului român modern, consecutiv Primului Război Mondial, pe plan intern, noua realitate economică (favorizată de crearea unei piețe naționale unice şi de suveranitatea politică întărită) ar fi permis dezvoltarea nestânjenită a unei burghezii industriale maturizate, putându-ne aştepta, în sfârşit, la o „decolare socială veritabilă a modernității" (încurajată de faptul că, pe plan mondial, ordinea modernă burgheză trecea la ipostaza sa „imperialistă"). Vezi, în acest sens, Viorella Manolache, *Elite în marş*, Editura TechnoMedia, Sibiu, 2009.

[10] Mihai Dobrin, *Eminescu şi modernizarea României*, în „România Literară", nr.3, 2002.

precumpăneşte în fenomenele vieții noastre publice sub forma linsă a bizantinismului şi a espedientelor… Toate figurile acelea fățarnice şi rele, viclene, fără inteligență, toate acelea câte ascund o duplicitate în espresie, ceva hibrid, nu încap în cadrul noțiunii *român*. Poate, aşadar, că acei oameni n-au avut timp să se asimileze, poate apoi ca să fie din rase prea vechi, prea osificate, prea staționare, pentru ca, prin încrucişare, să mai poți scoate ceva bun din ele" (*Adeseori, o lege oare-care*…, „Timpul", 15 martie 1880[11]).

Denunțând figurile bestiarului politic românesc (pe flibustierii politici, pe bugetofagi, cumularzi, gheşeftari, pe subprefecții vicioşi, pe maiorii cocoşați de gardă civică, şi alți monştri din regnul organic al celor ce n-au nimic de pierdut, ci totul de câştigat, pe trădătorul numindu-se geniu, pe plagiatorul erou, pe pungaşul mare financiar, pe panglicarul om politic, pe cămătarul negustor, pe aceea care uzitează meşteşugul absolutismului demagogic şi fraze patrioticoreversibile), Eminescu (supra)punea ceea ce Ricœur va numi drept *sarcina istoricului* şi *sarcina judecătorului*, roluri desemnate prin intenția lor de adevăr şi dreptate. O atare substituire se sprijină pe o rețea de relații care articulează situația-tip a *procesului denunțiator*, opunând interese, drepturi, bunuri simbolice contestate.

Faptele incriminate sunt aduse în scenă, *judecate*[12]: „Aceşti dezmoşteniți, departe de a-şi câştiga o moştenire proprie pe Pământ pe singura cale a muncii onorabile, fură moşte-

---

[11] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XI, ediție critică de Perpessicius, Bucureşti, 1984, p. 77.

[12] Ruxandra Cesereanu (*Imaginarul violent al românilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003), considerându-l pe Eminescu un pamfletar şi polemist inflamat la *Timpul*, marcat de un naționalism furibund, riscant şi alunecos, cu vocație brutală de chirurg şi accese colerice, nu face altceva decât să aplice un şablon generalizant nucleelor mentale româneşti, încorsetate în ceea ce autoarea şi-ar fi dorit să fie o colecție de modă subiectivă! Aşadar, o operație trunchiată, pentru că, potrivit lui Pierre François Weber (*La question des droits de l'homme chez Hannah Arendt*, DEA, Paris I, 1994) a (re)duce umanul la politic, ar atrage riscul de a neglija excesul de umanitate, folosirea politicului în scopul distrugerii obligând la inventarea a ceva ce depăşeşte politicul şi care e sortit să rămână definitiv camuflat în cutele private ale eului.

nirea altora, alterează mersul natural al societății, se substituie, prin vicleşug şi apucături, meritului adevărat al muncii adevărate, sunt o reeditare, în formă politică, a hoților de codru, instituind codrii guvernamentali şi parlamentari" (*Ni se pare că vorbim…*, „Timpul", 17 august 1882[13]); „Mita e-n stare să pătrunză orişiunde în țara aceasta, pentru mită capetele cele mai de sus ale administrației vând sângele şi averea unei generații" (*Domnul Simeon Mihălescu publică…*, „Timpul", 18 aprilie 1879[14]); … „Oameni care au comis crime grave rămân somități, se plimbă pe strade, ocupă funcțiuni înalte, în loc de a-şi petrece viața la puşcărie" (*«Românul» în ajunul alegerilor…*, „Timpul", 3 mai 1879[15]); „Partidele, la noi, nu sunt partide de principii, ci de interese personale" (Manuscrisul *În genere toată societatea…*[16]); „păstrând numai coaja legilor şi goala aparență, calcă făgăduielile făcute nației în ajunul alegerilor, fac tocmai contrariul de ceea ce au promis mandanților lor şi trec, totuşi, drept reprezentanți ai voinței legale şi sincere a țării"(*N-ar fi greu de polemizat…*, „Timpul", 23 februarie 1880[17]); „Nu există în adevăr decât două forme ale tiraniei şi ale decadenței unui stat omenesc: despotismul şi demagogia (…) Elemente străine, îmbătrânite şi sterpe, s-au amestecat în poporul nostru şi joacă comedia patriotismului şi a naționalismului"; „Străini superpuşi fără nici un cuvânt nației româneşti, o exploatează cu neomenie, ca orice străin fără păs de țară şi popor"; „am ajuns, într-adevăr, în această Americă dunăreană, ca tocmai românii să fie tratați ca străini, să se simtă străini în țara lor proprie" (*Adevărul doare…*, „Timpul", 14 noiembrie 1880[18]).

În acord cu Paul Ricœur, raportul dintre *trecutul arhivat* şi *timpul prezent*, confirmă caracterul de *mienneté* al amintirii, ca dublă orientare în trecerea timpului: de la trecut înspre viitor, ca marcă a aparenței schimbării şi, de la viitor înspre

---

[13] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. XIII, p. 172.
[14] *Ibidem*, vol. X, p. 223.
[15] *Ibidem*, vol. X, p. 229.
[16] *Ibidem*, vol. IX, p. 465.
[17] *Ibidem*, vol. XI, p. 38.
[18] *Ibidem*, vol. XI, p. 404.

trecut, trecând prin prezentul confirmat: „Legi străine în toată puterea cuvântului, care substituie, pretutindenea şi pururea, în locul noţiunilor naţie, ţară, român, noţiunea *om*, cetăţean al universului, fie din Berber, Nigritania, China sau Galiţia?” (*De ceea ce ne temem…*, „Timpul”, 27 mai 1879[19]); „Am creat o atmosferă publică pentru plante exotice, de care planta autohtonă moare. (…) Vom avea de-acum înainte dominaţia banului internaţional, o domnie străină, impusă de străini; libertatea de muncă şi tranzacţiuni; teoria de luptă pe picior în aparenţă egal, în realitate inegal” (*Trei zile de-a rândul…*, „Timpul”, 20 februarie 1879[20]).

Trecerea de la *viitor – spre trecut – în prezent* ne plasează într-un spaţiu de tranzit, care confirmă verdictele eminesciene: „Există două naţiuni deosebite în această ţară: una stoarsă şi sărăcită, de producători, alta îmbuibată, de mijlocitori, o pătură superpusă, un fel de sediment de pungaşi şi cocote, răsărită din amestecul scursurilor orientale şi a celor occidentale, incapabilă de adevăr şi patriotism”; „Peste tot credinţele vechi mor, un materialism brutal le ia locul, cultura secolului, mână-n mână cu sărăcia claselor lucrătoare, ameninţă toată clădirea măreaţă a civilizaţiei creştine. Shakespeare cedează bufoneriilor şi dramelor de incest şi adulteriu, cancanul alungă pe Beethoven, ideile mari asfinţesc, zeii mor” (*Alaltăieri, luni dimineaţa…*, „Timpul”, 5 aprilie 1879[21]).

Plasând într-o ecuaţie comună *istoria* şi *memoria*, pentru Paul Ricœur, istoria extinde memoria dincolo de orice *amintire arhivată*, aceasta întâlnind, prin corecţie, critică, dezminţire, sensul dreptăţii pe calea criticii istorice: „Istoria îşi are logica ei proprie: nici un neam nu e condamnat de a suporta, în veci, un regim vitreg, corupt şi mincinos. Ne temem că aproape e ziua în care simţul conservării fizice, revoltat de maltratările administrative şi fiscale şi de exploatarea excesivă din partea străinilor, va preface poporul nostru într-o unealtă lesne de mânuit în contra chiar a existenţei statului” (*S-o*

[19] *Ibidem*, vol. X, p. 259.
[20] *Ibidem*, vol. X, p. 191, 192.
[21] *Ibidem*, vol. X, p. 214.

lovi…, „Timpul”, 5 decembrie 1882[22]); „Greşalele în politică sunt crime; căci în urma lor suferă milioane de oameni nevinovaţi, se-mpiedică dezvoltarea unei ţări întregi şi se-mpiedică, pentru zeci de ani înainte, viitorul ei” (*Parturiunt montes*…, „Timpul”, 13 februarie 1882[23]).

Şi dacă ar fi să-i dăm crezare unui Gianni Vattimo, dacă *memoria declarată* este realizată/confirmată în lucruri şi, ca atare, învestită cu actualitate şi prezenţă – într-un mod provizoriu şi revizuibil, fireşte –, atunci şi *evenimentul arhivat* rămâne un mesaj ce pune în mişcare angrenajul omfalic al unei gândiri ce va (re)activa eliberarea acelor straturi uscate de sub primatul „conştiinţei false”, spre a (re)descoperi – într-un târziu al *historiei – substanţa, arheul, inaparenţele ce definesc devenirea fiinţei individuale şi pe cea a lumii mari.*

Summary

Beyond the luxury sense of history:
Eminescu and the (re)turn of the political event in historia

Assorting the *declarative memory* with the *documentary evidence*, Eminescu's political texts approach, what Ricœur designated as *archived memory*, having as a benchmark the mutation of space and time in history.

This essay places us in a political and documentary decomposition of Eminescu, considering that, beyond of organizing as a political testament, his political thinking leads to a jump from the formal conditions of things and past events to a historiographical operation, in order to exceed the *luxury sense of history*.

---

[22] *Ibidem*, vol. XIII, p. 236, 237.
[23] *Ibidem*, vol. XIII, p. 54.

Interferențe culturale

Mihai Eminescu în limba turcă,
în traducerea lui Ali Narçin



(www.alinarcin.com)

ALI NARÇIN (n. 21 martie 1953, Tuzluca/İstanbul)
Studii: Universitatea İstanbul
Limbi vorbite: turcă, kurdă, română, engleză

Volume publicate:

Çiçek Açmasın – versuri
Belki Bir Gün – versuri
Sessizliğe davet – versuri
Kilitlenmiş Günlükler – versuri
Korkunun ayaklanması – versuri
Ateş değirmeni – versuri
Dışımdaki ben – versuri
Romen Şiirinin efsane Şairi Mihai Eminescu – versuri
A'dan Z'ye Mısır – civilizație egipteană
A'dan Z'ye Sümer – cıvilizație sumeriană
A'dan Z'ye Asur – civilizație asiriană
A'dan Z'ye Urartu – cililizație Urartu
A'dan Z'ye Maya – civilizație mayașă
A'dan Z'ye İnka – civilizație incașă
A'dan Z'ye Aztek – civilizație aztecă

Volume sub tipar:

A'dan Z'ye Kürtler – civilizație kurdă
A'dan Z'ye Hitit – civilizație hitită
Başlangıçta Güneş Yoktu – mitologie

În camera cosmică a cuvintelor este Mihai Eminescu

Ali NARÇIN

În anul 1991 am fost în vizită la Ipoteşti şi apoi mânăstirile Putna, Voroneț, Neamț şi Agapia. În timpul acestor excursii prietenii mei români pronunțau des un nume: Eminescu. Cum nu cunoşteam atunci limba română, i-am întrebat prin semne pe amicii mei cine este acea persoană. Aşadar, tristul adevăr e că până atunci nu auzisem nimic despre Eminescu. Prietenii mei mi-au spus că e vorba de cel mai mare şi mai drag poet al românilor. Am fost atât de impresionat de această situație, încât am decis pe loc să mă ocup de Mihai Eminescu, să-i studiez viața şi opera, profitând de şederea mea la Botoşani.

Vizitând *Casa Eminescu* din Ipoteşti, am scris în cartea de impresii: *„...Pe măsură ce-ți colindam casa, mă cuprindea tot mai mult un dor nedefinit, de parcă aş fi început să trăiesc din nou. Noi, scriitorii, prindem rădăcini în toate părțile lumii. Şi, oriunde am fi, suntem până la urmă frați cu toții. 22.9.1991. Ali Narçin (Poet), Istanbul".*

Copilul Mihai de la Ipoteşti era poreclit de locuitorii satului drept „fiul pădurii, copilul pădurii" fiindcă era tot timpul printre copacii înalți ai pădurii, prin care pătrundeau, jucăuşe, razele soarelui. La Ipoteşti iernile sunt destul de reci, ca în estul Anatoliei. Din cuvinte îngropate în zăpadă şi gheață, Eminescu, printr-un efort incredibil, face să răzbată dragostea. O dragoste pentru pădure, stele, lac, frunze, flori. Precum mitologicul Narcis îşi admira în oglinda lacului frumosul chip, tot astfel Eminescu găsea reflectate în oglinda lacului de la Ipoteşti frumusețile admirabile ale naturii natale. Privind şi eu acum la acest iaz, mă gândeam la temele, per-

soanele, sentimentele, cuvintele, visele lui Eminescu, la care acest lac a fost martor. Parcă aveam în palmă lumea geniului eminescian, dragostea divină şi dragostea terestră din poeziile sale.

Deşi Eminescu este impresionat de grandoarea Imperiului otoman, dar şi de lupta popoarelor balcanice pentru libertate, totuşi el nu lasă niciodată arta pe planul doi şi nu-şi pierde spiritul de obiectivitate. Drept rezultat, imaginea otomanilor din poezia sa, începând cu visul lui Osman şi ascensiunea extraordinară a puterii otomane, trezeşte respect şi chiar admiraţie.

Se ştie, cel mai mare şi cel mai iubit poet al românilor, ultimul mare poet romantic al Europei, a murit la 15 iunie 1889, adică exact cu 121 de ani în urmă. La 17 iunie, în acel an, rămăşiţele sale pământeşti erau înmormântate la Cimitirul Bellu, în Bucureşti, la umbra unui tei, arbore atât de cântat de el, deşi în *Mai am un singur dor* marele poet îşi exprimase dorinţa de a fi înmormântat la malul mării (*Mai am un singur dor / În liniştea serii / Să mă lăsaţi să mor / La marginea mării...*). Poetul îşi găsise în fine liniştea, după ce obosise atât de mult fizic şi psihic, după cum mărturiseşte Hyperion din *Luceafărul* (*Din chaos Doamne-am apărut / Şi m-aş întoarce-n chaos / Şi din repaos m-am născut / Mi-e sete de repaos*) …Se întorcea în pământ cu atâtea doruri neîmplinite (*Dintre sute de catarge care lasă malurile / Câte oare le vor sparge vânturile, valurile?*), printre care şi iubirea sa pentru Veronica…

Acelaşi foc şi aceeaşi dragoste din inima sa pentru stelele din cer, pentru pământul, cu *codrul frate*, cu care poetul se contopeşte, pentru marea şi lumea cosmică, pentru Dumnezeu Creatorul, pentru toţi semenii noştri, indiferent de religie, le regăsim la marele poet turc Yunus Emre. De aceea, pentru marele public turc se poate spune că Eminescu este un „Yunus Emre” al românilor…

La 121 de ani de la moartea Poetului, să lăsăm teiul din Bellu *„să-şi scuture creanga”* pe mormântul său, iar noi, iubitorii versurilor sale, să vărsăm discret o lacrimă…

Sözcüklerin kozmik odasında Mihai Eminescu

Ezoterik bir biçimle ele alınan yaratılış öykülerinin ortaya çıkış nedenlerinden bir tanesi de belleğin derinliklerinde yer alan ve düşünceye her konuda var olduğunu his ettiren şiir imgesinin açığa çıkmasındandır. Tartışmalarda her gün yenilenen bu imgesel yetenek, insan düşüncesini asırlardır süslemekte ve o süslemeler arasında inanılmaz ifadeler ortaya çıkmaktadır. Düşüncenin "ilk yaratılış" döneminden günümüze kadar geçirdiği süreçlere bakıldığında şiir serüveni her zaman aklın ötesini yoklayan ve sorgulayan bir egemen düşünce türü konumunda görüldüğü gibi dinsel metinlerin yaratıcı tuğlaları da olmuştur. Yaşam alanı içindeki gelişmelere bakıldığında her coğrafik alanda mutlaka bir şairin bir konuda ipleri göğüslediği görülmektedir. Günümüz Romanya'da da ipi göğüsleyen bir şair görülmektedir. Açlık, sefalet ve önemsiz borçlar içinde bir türlü çıkış yolu bulamayarak 39 yaşında talihsiz bir şekilde yaşamını yitiren bu şair, Mihai Eminescu'dur.

1991 yılında İpoteşti, Putna Manastrı, Vorona, Piatra Neamț ve Agapia'yı ziyarete gitmiştik. Gezi sırasında Romen arkadaşlarım kendi aralarında hep Mihai Eminescu adlı bir kişiden söz ediyorlardı. Ben dil bilmediğim için el hareketleriyle onlara bir şeyler sormuştum. Dostlarım benim bu tavrımı anlamış ve Mihai Eminescu'nun en büyük şairleri olduğunu özellikle de şiirlerini göstererek ifade etmişlerdi. Doğrusu o güne kadar Mihai Eminescu hakkında bilgi sahibi değildim. Bu bilgi eksikliği bir kayıp değildi ama, o bilgilere ulaşıldığı zaman toplumla paylaşılması kadar güzel bir şey olduğuna, Eminescu'nun eserlerini incelemeye başlarken anlamıştım.

Müze haline dönüştürülen İpoteşti'deki evini ziyaretimde Mihai Eminescu için hazırlanmış "Ziyaretçi Defteri" nde ona hitaben kısa bir yazı eklemiştim. Bu notta *"...Evini dolaşırken kalbimde biriken tarifsiz bir özlemi yeniden yaşamış gibi*

oldum. Biz ozanlar dünyanın her tarafında kök salmış bireyleriz. Sonuçta hepimiz kardeşiz… 22.09.1991…" şeklinde bilgiler yer almıştı. İpoteşti'de yaşayanlar ona "Orman çucuğu" adını takmışlardı. Çünkü Mihai Eminescu o köyde ağaçlardan hiç vazgeçmeyen bir şair olarak tanınmaktaydı. Çocukluğu köyde geçen Eminescu'nun göl ve ormanlar arasına sızan güneş ışınlarının ilginç gölge oyunlarına tanık olanlardan biri olarak zaman içinde halkının en büyük şairi olma sevincini yaşayacaktı. İpoteşti'de kışlar oldukça soğuk geçer. Tıpkı Doğu Anadolu bölgesindeki kış mevsimi gibi soğuk geçen bir iklime sahiptir. İşte Eminescu karlarla kaplı ve çoğu zaman buzlar arasına gömülmüş sözcüklerden inanılmaz bir aşkı ortaya çıkarmaya çaba gösterir. Mitolojide adından söz edilen güzel Narsis'in gölün yüzeyini ayna; Mihai Eminescu'nun da gölün yüzeyini şiir olarak seçme benzerliği soru işaretlerini yeniden gündeme yerleştirir. Narsis'in duru yüzünü ayna olarak gördüğü gölü, Mihai Eminescu şiir olarak görerek gölün yüzüne doğayı yerleştirmeye çalışmıştır. Genellikle şiirlerinde kullandığı temalar ise; tanrısal yakarışların paralelinde orman, yıldız, göl, yapraklar, çiçekler yer almıştır.

İpoteşti'de bulunan göle bakarken Eminescu'nun suya yansımış olacağını düşündüğüm şiirlerindeki imgeleri, temaları, kişileri, duygularını hayal ettim. O göl, kim bilir bu şairin kaç milyon sözcüğüne tanık olmuş, kim bilir kaç defa onun yüzüyle birleşmiş, kim bilir kaç defa ölümsüz bir sevda gibi onunla birleşmişti. Yaşadığı yere, güven duyduğu göle ve ormanlık alana baktığımda, dönem dönem ekonomik sıkıntılar içinde olsa dahi şiirler yazarak, Romen edebiyat tarihine geçmeyi başarmış Eminescu'nun serüvenini hayal ettim. Yani Mihai Eminescu şiirlerinde ilahi aşk ile maddi aşk arasında mekik dokur. Bütün bu özellikleriyle elime onun dünyasını almış ve her tarafına bakmak için avuçlarımda dolaştırmaya başlamıştım. Artık tasarladığım gibi inanamadığım noktalara ulaşmıştım. Mihai Eminescu'nun avuçlarımdaki kapalı dünyası, tek tek kapılarını açmaya başlamıştı.

Dönemin egemen gücü olan Osmanlının tavır ve davranışları ister istemez Mihai Eminescu'yu da etkilemiş ve halkı için "özgürlük" çağrıştıran şiirlerin yazılmasına etken

olmuştur. Yaşadığı dönemde Osmanlının en çok zorlandığı, gerilediği, Balkanlarda artık söz sahibi olmaktan çıktığı bir dönemdi. Bu nedenle Balkan prenslikleri, Kent devletleri Osmanlının egemenliğini kabul etmiyor, özgürlük istiyorlardı. Ayaklanmalar, baş kaldırmalar artık önlenemez bir senaryonun başlangıcı olmuştu. Mihai Eminescu bir anda kendini işte böyle ayaklanmalar içinde görür ama içindeki sanat aşkını hiçbir zaman ikincil plana itmeden içinde her geçen gün büyüttüğü aşkın merdivenlerini tırmanır. Osmanlının egemen olduğu o dönemler ise Mihai Eminescu'nun dikkatinden kaçmaz ve Osmanlıyı şiirlerine kadar taşır.

Savaşın sevgiden ve aşktan daha üstün nitelikli olmadığına inanarak romantizmi seçmeyi ve hümanist karakterini de yüceltmeyi ihmal etmez. Gençliğinde yüreğine damlayan şiir aşkı, İpoteşti ormanlarına yansıyan güneş ışınlarının görselliği, gölün duru yüzünün her akşam Eminescu'yu alkışlayan bakışları, yıldızların aşk törenleri ona şairlik değerini verir. Ancak yakalandığı hastalığına bir çözüm getirilemeyince 15 Haziran 1889 yılında ölür. "Românul Gazetesi" Eminescu'nun ölümünü tüm dünyaya duyurur. Sanatseverlerin, yazarların, okurların, bürokratların, çiçeklerin, dalların, suların, göklerdeki yıldızların kollarında taşınan Mihai Eminescu, 17 Haziran'da Bucureşt'te "Belu" mezarlığında bir ıhlamur ağacının dibinde "Luceafârul" dediği "çoban yıldızı"yla beraber gömülür. Romanya'daki şairler öksüz kalır. Yaşamında ıhlamur ağaçlarına, dallarına, çiçeklerine şiir yazan Eminescu, Belu mezarlığında ıhlamur ağacının kanatları arasına alınır.

Irkı hakkındaki tartışmaları bir kenara bırakırsak, Mihai Eminescu'nun şiirlerinde önemli kozmolojik ifadelerin, doğanın simgeleri olan orman örtüsünün, çiçeklerin, suyun, mitolojik gelişmelerin, uygarlık yaşantılarının ve en önemlisi orman kalbinin içindeki bin rengin nasıl hareket edeceğini dizelerine taşıdığı gibi, siyasal içerikli bazı dizelerinde baş kaldırmayı, özgürlük arayışında ise toplumun bir anlamda da kültürel yönden ayaklanmasını dile getirmeye çalışmaktadır. Onun belki de hayal dünyasına yansıyan en güzel duygusunun gökteki yıldızlar, toprak, büyük sular, yerdeki ağaçlar, dallar, yapraklar ve çiçeklerle dost olarak geçinmesiydi. Yüreğini

kaplayan ateşin bir benzerini Anadolu topraklarında yaşamış Yunus Emre ve Mevlana'nın yüreğindeki yakılışıyla örtüşecek dereceye getirmek sanırım yanlış olmayacaktır. Çünkü Yunus da Eminescu da ilahi bir aşkın içinde kıvranmış ve hümanist yanlarını korumaya çalışmışlardı. Doğa, Eminescu için gizli bir akademik oda olmuştur. Çünkü çocukluğunda içiçe yaşadığı ormanlık alan, göğün beyaz perdeleri olan bulutlar, karlar onu dost olarak kabul etmiş ve yazdığı şiirlere Eminescu istemese de onlar zorla onun dizelerine yerleşmişlerdi. Ağaçlar, dallar, yapraklar ve gökte ışık saçan nesneler ondan hiç vaz geçmemişler. Hep birlikte ağlamış, birlikte sevinmiş ve birlikte yaşamışlardı.

Felsefe kurslarında elde ettiği bilgiler; Eminescu'yu kendi aklının dışına itmiş ve böylece şiirlerine daha güçlü ifadelerin girdiğine tanık olmaktayız. Doğa sevgisi ona "Luceafarul" (Çoban Yıldızı) adlı bir şiirin yazılmasına ve bu şiirle Eminescu'nun şöhretin basamaklarına tırmanmasına neden olmaktadır.

Genel bir bakış sergilendiğinde Doğa sevgisi ve aşk sevgisini bir bütünlük içinde şiirlerinin mutfağında kullandığı ve özellikle sevgilisi Veronica'nın aşkını yüceleştirdiği bazen de tepkilerini gösterdiğine tanık olmak hiç de zor değildir. Çünkü aradığı sevgiyi Veronica'da bile bulamayan şair; ifadeleri olmayan bir aşkı arar durur. Gördüğü ekonomik sıkıntı savaşlardan daha acımasız olmuş ve bu nedenle de hastalanarak kısa süre içinde hayata gözlerini kapamıştı. Bir anlamda da kötü, karanlık, işkence çektiren gözlerden kendini saklamak için kelimelerden bir perdeyle gözlerini 39 yaşındayken kapatma cesareti göstermiştir. Aniden ölümü ise dönemindeki şair arkadaşlarını yetim bırakmıştır.

Uykucu serçeler
(*Somnoroase păsărele*)

Toplanıyor yuvalarına,
Uykucu kuşlar,
Sığınıyor dallara,
İyi geceler.

Ah çekiyor yalnızlığa pınarlar,
Ne zaman susarsa kara orman,
Uyuyor, bahçede çiçekler,
Özgürce.

Kuğu sular üstünde uçuyor,
Kamışlar arasında uyumak için,
Yanında da melekler,
Tatlı uykular.

Issız ve büyülü gecede,
Ay yükseliyor sevecen,
Neşeli bir rüyada,
İyi geceler.

Aralık 1883

Eğer ki
(*Şi dacă*)

Kavak sallanırken,
Dalları pencereme çarpar,
Seni aklıma getirip.
Biraz daha yaklaştırır,

Gökte parlayan yıldızlar,
Dibini aydınlatır.
Özlemin yoğunlaşır,
Aklımın rengini alır.

Gökler her karardığında,
Ay ışıkları pırıl pırıl,
Hayallerin gelir aklıma,
Benim ebedi sevgilim.

13/25 Kasım 1883

Neden sallanıyorsun
(*Ce te legeni*)

Neden sallanıyorsun, Ağaç,
Eğiliyor dalların toprağa bak.
Rüzgarsız ve yağmursuz.

“Neden, sallanmayayım,
Belki başka zamanım olmaz,
Günler kısalır, geceler uzar,
Rüzgar eser düşürür,
Azaltır yapraklarımı,
Öten kuşlarımı kaçırır,
Bir yerden sert esiyor fırtına,
Burada hep kış, uzaklarda bahar,
Neden, neden gitmeyeyim,
Bırakıp giderse kuşlarım,
Bak dallarımın üstünde,
Geçiyor kırlangıç sürüleri.
Geçerken alırlar aklımı,
Şansım da onlarla,
Gidiyorlar sırayla,
Yeryüzü koyu karanlık.
Saniyeler gibi geçiyorlar.
Çarparak kanatlarını,
Ve yalnız bırakırlar beni,
Solmuş, tükenmiş gibi olurum
İçimde kalır özlemin,
Sadece onu okşarım”

Aralık 1883

Yehova'ya da inanmıyorum
(*Eu nu cred nici în Iehova*)

Yehova'ya da inanmıyorum,
Budha, Sakya, Muni'ye de
Ne ölüme ne de hayata,
Gözü kapalı inanmıyorum.

Sıradan rüyalar çoktur,
Gerçek ya da öte dünyada,
Her şey garipçe yok olmakta,
Bu esrarengiz yaşamda.

Bilinmez bütün sırlar,
Bu tanrısal sohbetler,
Düşünceyi değiştiremez.
Ay altında her şey,

Görün bakın bir hiçler.
Rahat bırakın, inanmıyorum
Ben istediğimi yaparım,
Siz de ne isterseniz yapın.

Klasizm de ilgilendirmez,
Uğraşıp da bir şey yaratıp,
Duygusalım ve olacağım da,
İkisinden de yanayım.

1876

Eleştirenlerim
(*Criticilor mei*)

Bir çok çiçek vardır,
Ama tohum çıkaran azdır.
Yaşam için hepsi çırpınır,
Sararıp dökülen ölür.

Konuşacak bir şey yoksa.
Tersine yazmak kolaydır.
İçi boş dağınık laflar,
Sessizce kuyruk sallar.

Ama ne zaman duygulansa,
Hasret ve hırs birlikte gelir.
Senin aklın ve onlarda ses,
Hepsi durup öylece dinler.

Mutlu yaşam kapısında,
Kapatırsa akıl kapılarını,
Hepsi ortaya çıkmak ister.
Boş laflarla konuşmayı.

Sen derdini düşünürsen.
Çözümünü de bulursun,
Bu yargıçlar nerede;
Acımasız, donuk bakışlı.

Şimdi hislerine uygun,
Kafana gök düşecek.
Nasıl bulacak kelimeleri,
Doğruyu ortaya koyacak.

Eleştirenim, kuru çiçektir,
Serilip dökülen yollara.
Tersine yazmak kolaydır,
Konuşacak bir şey yoksa.

In memoriam
Dumitru Irimia
(1939-2009)

La dispariția unui mare eminescolog: Dumitru Irimia

Lucia CIFOR

Pe 3 iulie 2009 s-a stins din viață unul dintre cei mai temeinici cercetători ai operei lui Mihai Eminescu; eminescologul Dumitru Irimia. Cunoscut în mediile universitare şi ştiințifice mai întîi prin contribuțiile de referință în domeniul gramaticii limbii române şi al stilisticii, profesorul universitar ieşean şi-a consacrat ultimele decenii de viață unei activități care i-a marcat şi primii ani de carieră ştiințifică şi universitară: cercetarea operei lui Mihai Eminescu.

În linii mari, activitatea de eminescolog a lui Dumitru Irimia s-a materializat în multiple ediții critice ale operei (Mihai Eminescu, *Despre cultură şi artă*, 1970; Mihai Eminescu, *Poezii*, 1994, 1997, 2000; Mihai Eminescu, *Opera poetică*, 1999, 2000, 2006), în volumul de autor *Limbajul poetic eminescian* (din 1970) şi mai ales în inițierea şi coordonarea celor şapte volume ale dicționarului de concordanțe ale lexicului poetic eminescian (*Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor antume*, vol. I-II, 2002; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor postume*, vol. I-IV, 2006; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele prozei antume*, 2009), precum şi în proiectarea şi coordonarea unui dicționar de semne poetice, din care au apărut doar două volume (*Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. I. Arte*, 2005; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. II. Elemente primordiale*, 2007).

Încă din primii ani de carieră ştiințifică, profesorul a fost interesat de viziunea poetului Mihai Eminescu asupra artei, fapt materializat în teza de licență *Concepția lui Eminescu*

despre artă, precum şi în editarea celei dintîi culegeri de articole ale poetului pe această temă. Cartea *Despre cultură şi artă*[1], apărută în 1970 sub îngrijirea profesorului Irimia, a fost vreme de peste un deceniu singura culegere de profil, antologiile ulterioare (între care cea mai cunoscută rămîne Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, publicată în 1981) apărînd mult mai tîrziu. Interesul publicului studios pentru această culegere a fost atît de mare, încît prin anii '80, chiar după ce apăruseră şi alte ediţii critice ale articolelor lui Eminescu pe tema artei, cartea editată de profesorul Irimia era încă extrem de căutată, însă devenise aproape de negăsit.

La aceste prime realizări în domeniul eminescologiei trebuie adăugată una dintre primele monografii savante asupra limbajului poetic eminescian, publicată de profesor, în 1979, sub titlul *Limbajul poetic eminescian*[2] (la origine, teza sa de doctorat). Cartea din urmă – care merita de multă vreme o reeditare – reprezintă una dintre primele abordări sistematic structuraliste a limbajului poetic eminescian. Cu această carte, ca şi cu alte contribuţii din domeniul lingvisticii[3], al stilisticii[4] şi al gramaticii[5], Dumitru Irimia s-a impus ca un cercetător profund îndatorat modelelor epistemologice structuraliste europene, modele aflate în mare vogă în deceniile şase-şapte ale secolului trecut în întreaga Europă. Trebuie spus şi că, pe vremea publicării *Limbajului poetic eminescian* de către profesorul Irimia, adeziunea la structuralism în spaţiul românesc nu era – aşa cum s-ar putea crede în regimul democratic de astăzi – o chestiune simplă. Sociologismul vulgar, ideologi-

[1] Mihai Eminescu, *Despre cultură şi artă*, notă asupra ediţiei, comentarii, postfaţă de Dumitru Irimia, Editura Junimea, Iaşi, 1970, 314 p.

[2] Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Editura Junimea, 1979, 460 p.

[3] Idem, *Curs de lingvistică generală*, Iaşi, 1978, 310 p.; 1986, 387 p.

[4] Idem, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, 264 p.; idem, *Introducere în stilistică*, Iaşi, Editura Polirom, 1999, 279 p.

[5] Ne limităm la a cita aici cea mai cunoscută dintre lucrări, reeditată în mai multe rînduri. Cf. D. Irimia, *Gramatica limbii române*, Iaşi, Polirom, 1997 (1999, 2000, 2004), 543 p.; ediţia a II-a, Iaşi, Polirom, 2005, 543 p.; ediţia a III-a, Iaşi, Polirom, 2008 605 p.

zarea studiilor literare erau sechelele fostei perioade staliniste, de care cei mai mulți încă nu se eliberaseră în deceniul al şaptelea. Prin *Limbajul poetic eminescian* Dumitru Irimia a reuşit o dublă performanță. A realizat una dintre primele cercetări moderne ale limbajului poetic eminescian, depăşind simplele evaluări statistice (fără a le ignora nici pe acestea), ca şi studiile descriptiv-pozitiviste, atît de la modă în abordările istoriei literare de pe atunci. Cealaltă performanță constă în refacerea legăturii cu una dintre primele cercetări timid structuraliste – deşi nesistematice – ale limbii poetice eminesciene, respectiv cu lucrările consacrate lui Eminescu de D. Caracostea în perioada interbelică.

În volumul *Limbajul poetic eminescian*, se formulează, poate pentru prima dată într-un mod atît de explicit, chestiunea abordării cu maximum de eficiență a limbajului celui mare mare poet român de pe pozițiile foarte moderne pe atunci ale lingvisticii structurale. Perspectiva de studiu din această carte rămîne una puternic îndatorată aşa-numitei stilistici funcționale – al cărei reprezentant de frunte în România D. Irimia a fost – perspectivă de care profesorul însuşi se va distanța cu timpul, fără a o părăsi cu totul. Aşa, de exemplu, în studiile consacrate operei eminesciene în ultimele două decenii, parte dintre ele intrînd în *Dicționarul limbajului poetic eminescian* – lucrare de pionierat în cultura română – eminescologul ieşean devine mai eclectic sub aspect epistemologic, stilistica funcțională coabitînd cu poetica structurală şi critica genetică, dar şi cu filosofia limbajului, filosofia artei, ştiințele imaginarului şi chiar cu hermeneutica. Mai precis, în deceniile din urmă, profesorul s-a arătat mai puțin interesat de puritatea metodei, fiind preocupat să nu altereze *adevărul cuvîntului poetic*, pe care, singură, metoda nu-l livrează niciodată. Ca să ajungi la adevărul unei mari poezii e nevoie şi de cultură, de multă cultură, dar şi de tact, inspirație, putere de zăbavă în fața textului şi o deosebită receptivitate la provocările limbajului poetic. Pentru cei care l-au cunoscut, ca profesor ori ca îndrumător al echipelor de cercetare a limbajului poetic eminescian, nu mai e nevoie să spunem cu cîtă grijă şi elevație sufletească se apropia profesorul de versul eminescian (pe care

îl ştia pînă în detaliu, cum prea puţini îl mai ştiu astăzi), cu cît tact îşi orienta discipolii şi cu cîtă dragoste recunoscătoare primea intuiţiile pline de sens ale aceloraşi. În faţa textului poetic eminescian, ca şi în faţa oricărei opere de artă, cu profesorul Dumitru Irimia parcurgeai acel *katharsis* anterior (necesar) întîlnirii cu arta, despre care vorbea în stilu-i laconic cunoscut marele estetician şi stilistician Tudor Vianu, la ale cărui cărţi şi concepţii profesorul ieşean făcea adesea referinţă.

Întristat de multe ori, mai ales în cursul ultimilor ani de viaţă, de insuficienta pregătire şi de tot mai precarul interes al studenţilor pentru propria lor formare, Dumitru Irimia nu s-a lăsat învins de noile stări de lucruri, continuînd să fie coordonatorul şi sufletul Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu” (pe care l-a organizat vreme de peste trei decenii, cu o energie şi o cheltuială de sine uriaşe), demarînd proiecte noi, formînd echipe de cercetare a limbajului poetic eminescian, înfiinţînd Catedra Eminescu la Facultatea de Litere din Iaşi (imediat după anii ’90), organizînd mai în fiecare an Conferinţa Naţională de Filologie „Limba română azi” (la Iaşi şi la Chişinău) ori alte congrese şi simpozioane, în ţară ca şi în străinătate (Italia, 2000).

Dacă despre cercetările şi cărţile publicate de profesorul Irimia pînă în 1989 s-a vorbit destul de mult la vremea apariţiei lor, evaluarea contribuţiei sale la dezvoltarea lexicografiei eminesciene rămîne, în cea mai mare măsură, o sarcină de viitor pentru eminescologi, lexicografi şi nu mai puţin pentru specialiştii în semiotică, poetică, stilistică ori hermeneutică.

În domeniul lexicografiei eminesciene, Dumitru Irimia poate fi socotit un creator de şcoală. A iniţiat şi coordonat cele şapte volume (deja publicate) ale dicţionarului de concordanţe ale lexicului operei literare eminesciene (*Dicţionarul limbajului poetic eminescian. Concordanţele poeziilor antume*[6], două volume; *Dicţionarul limbajului poetic eminescian.*

---

[6] *Dicţionarul limbajului poetic eminescian. Concordanţele poeziilor antume*, Dumitru Irimia (coordonator), în colaborare cu: Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, Minodora Donisă-Besson, Mioara Săcrieru; Editura Axa, Botoşani, 2002, 1048 p.

Concordanțele poeziilor postume[7], patru volume; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele prozei antume*[8], un volum), precum şi un lexicon al limbajului poetic eminescian, din care au apărut două volume (*Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. I. Arte*[9]; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. II. Elemente primordiale*[10]). Acestea sînt doar două dintre marile proiecte de cercetare concepute şi coordonate de profesor în ultimii ani de viață, reprezentînd două contribuții de pionierat în domeniul lexicografiei de specialitate. Deşi insuficient promovat pe piața cărții şi în publicistica literară, *Dicționarul de concordanțe* s-a bucurat de cîteva cronici de întîmpinare elogioase, dar parcă nici una atît de pertinentă, căci informată, precum cea semnată de academicianul Solomon Marcus. Redăm mai jos un pasaj mai larg din textul acestei cronici, pentru buna contextualizare şi evaluare de fond a specificului unei asemenea realizări ştiințifice: „Istoria dicționarelor de concordanțe realizate cu mijloace computaționale începe încă de la mijlocul secolului al XX-lea, dar nu trebuie neglijată nici istoria dicționarelor de frecvențe, şi ele pe bază computațională. Astfel, în 1965 apare la Editura Mouton

[7] *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor postume*, Dumitru Irimia (coordonator), în colaborare cu: Adina Hulubaş şi Oana Panait; Editura Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi, 2006, vol. 1-4, 2373 p.

[8] *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele prozei antume*, volum apărut postum, sub dubla coordonare a lui Dumitru Irimia şi Laurențiu Şoitu (la care au mai colaborat: Oana Panait, Mihaela Mocanu ş.a.), Editura Universității „Al. I. Cuza" Iaşi, 2009, 860 p.

[9] *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. I. Arte*, Dumitru Irimia (coordonator), în colaborare cu: Irina Andone, Odette Arhip, Lidia Bodea, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Lucia Cifor, Minodora Donisă-Besson, Sebastian Drăgulănescu, Cristina Florescu, Ovidiu Nimigean, Valeriu P. Stancu; Editura Universității „Al. I. Cuza" Iaşi, 2005, 246 p.

[10] *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. II. Elemente primordiale*, Dumitru Irimia (coordonator) în colaborare cu: Lucia Cifor, Livia Cotorcea, Sebastian Drăgulănescu, Petronela Găbureanu, Adina Hulubaş, Oana Panaite, Valeriu P. Stancu, Sabina Savu, Diana Stoica; Editura Universității „Al. I. Cuza" Iaşi, 2007, 297 p.

(Haga) *Frequency Dictionary of Romanian Words*, având ca autori pe A. Juilland, P. Edwards şi I. Juilland, dicţionar alcătuit după metode moderne, dar păcătuind prin faptul că se bazează exclusiv pe texte româneşti anterioare celui de al doilea război mondial, deci are în vedere o limbă română destul de diferită de aceea vorbită azi. Salutând efortul deosebit al echipei de la Iaşi şi omagiind iniţiativa mult regretatului Marian Papahagi, să observăm că în Occident dicţionare de concordanţe pentru marii scriitori americani, englezi, germani, italieni sau francezi s-au realizat încă în deceniile al şaselea şi al şaptelea ale secolului trecut. Rămăsesem una dintre puţinele ţări europene fără un dicţionar de concordanţe pentru cel mai important scriitor al ei. Ieşenii au spălat această ruşine. Dar nu ne putem opri aici. Este nevoie de o discuţie critică profesionistă a tuturor dicţionarelor Eminescu, de o nouă lectură a lor. Niciunul dintre ele nu cuprinde întreaga creaţie literară a lui Eminescu. Este nevoie apoi de o explicare a beneficiilor pe care le poate aduce un dicţionar de concordanţe, prin modul în care orice eveniment local din opera scriitorului poate fi imediat raportat la o situaţie globală, deci la întreaga operă. Altfel, dacă exegeza eminesciană nu va beneficia pe măsură de noile achiziţii lexicografice, vom fi într-o situaţie similară celeia în care ne-am aflat mereu în ultima vreme, atunci când, din incapacitatea de a elabora proiecte serioase, am ratat finanţări importante oferite de Uniunea Europeană. Se mai pune problema, la fel de urgentă, de a se elabora dicţionare de concordanţe pentru toţi marii scriitori români. Creangă, Caragiale, Arghezi, Blaga, Barbu, Rebreanu, Sadoveanu şi atâţia alţii îşi merită dicţionarele lor. Dicţionarele de personaje din opera cutărui sau cutărui scriitor, la modă în ultima vreme, ar fi simple componente ale dicţionarelor de concordanţe. Iată deci cât de vie este încă eminescologia, cât de multe mai sunt de făcut”[11]. Ce-ar mai fi de adăugat la caracterizarea făcută de către distinsul savant bucureştean este că asemenea dicţionare reprezintă nişte instrumente indispensabile de cercetare în lumea modernizată deja a studiilor literare, pentru că ele

[11] Solomon Marcus, „România literară”, nr. 4/2007.

tezaurizează cuvintele cu toate contextele stilistico-gramaticale aferente. Bogăția şi complexitatea limbajului din opera unui mare poet sînt redate cu mare acuratețe de asemenea dicționare, dar lucrările de acest tip nu pot intra cu şanse mari de reuşită în sarcina unui singur om, indiferent de anvergura acestuia. Iată de ce atunci cînd pomenim de cele *şapte* volume ale *Concordanțelor limbajului poetic eminescian* sau de cele două volume de *Semne şi sensuri poetice*, inițiate şi coordonate de regretatul profesor Dumitru Irimia, nu putem să-i omitem pe colaboratorii săi, unii dintre aceştia foşti studenți ori foşti doctoranzi ai profesorului, ulterior, ajunşi specialişti în diferite domenii ale cercetării literare. Amintim acest lucru şi pentru a pune în evidență, alături de calitatea de promotor şi coordonator de proiecte, şi calitatea de mentor pe care Dumitru Irimia a ilustrat-o cu strălucire prin discipolii săi, mai ales în domeniul eminescologiei.

În ceea ce priveşte celălalt proiect de cercetare a limbajului poetic eminescian, demarat şi coordonat de Dumitru Irimia, proiect materializat în cele două volume ale *Dicționarului limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice, I. Arte, II. Elemente primordiale*, trebuie să spunem că nici acestea nu au avut parte încă de recepția pe care o meritau, deşi nu au lipsit cu totul cronicile de întîmpinare[12] (unele dintre ele au apărut chiar în volumul anterior al *Studiilor eminescologice*[13]). Calitatea noastră de co-autor la cele două volume din urmă ne împiedică să emitem aici (şi oriunde în altă parte) judecăți de valoare asupra lor. Ce putem spune este că dacă *Dicționarul de concordanțe* se impune prin dimensiunile şi multiplele lui perspective de utilizare în cercetările

---

[12] Cităm cîteva dintre acestea: Livia Cotorcea, *Ce se mai întâmplă în eminescologie?*, „Convorbiri literare", nr. 12, decembrie/2005; E. Enache, *Dicționarul limbajului poetic eminescian. I. Arte*, în „Studia Universitatis Petru Maior Philologia", nr. 7/2008, Tîrgu Mureş; Viorel Nistor, *Dicționarul limbajului poetic eminescian. II. Elemente primordiale*, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai", nr.2/2008.

[13] Cf. Loredana Opăriuc, *Dicționarul limbajului poetic eminescian*, în: „Studii eminescologice", vol. 11, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2009, p. 220-229; Amalia Voicu, *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice*. II. *Elemente primordiale*, în: *ibidem,* p. 230-232.

ulterioare, cele două volume de *Semne şi sensuri poetice* reprezintă două culegeri de studii monografice asupra marilor şi micilor lexeme din două cîmpuri fundamentale ale lexicului eminescian: *artele* şi *elementele primordiale*. Utilizînd lexemele şi contextele înregistrate de *Dicționarele de concordanțe*, monografiile sau studiile semantice din cele două volume de *Semne şi sensuri poetice* fructifică (critic şi selectiv) rezultatele obținute de eminescologia anterioară, fără a rămîne la acestea. Noile achiziții din domeniile de vîrf ale ştiințelor literaturii, ale limbii şi ale culturii, sînt de asemenea puse la lucru în interpretarea textului eminescian, mai mult sau mai puțin inspirat, în funcție de constituția intelectuală, culturală şi hermeneutică a autorului articolului, ținta rămînînd însă mereu o *hermeneutică integrală a sensului poetic.*

În final, nu putem să spunem, parafrazînd un vers celebru, decît că „nu credeam” să ajungem să vorbim atît de repede despre profilul cultural-ştiințific al eminescologului Dumitru Irimia în postumitate. Fără a întocmi un bilanț, credem că, fără a nesocoti contribuțiile din alte zone, contribuțiile în domeniul eminescologiei ale profesorului Irimia se vor detaşa față de celelalte. Medaliile[14], premiile[15] şi distincțiile primite[16] pe cînd era încă în viață[17] atestă şi ele acest lucru.

Şi încă un amănunt. În ultimele luni de viață, profesorul a fost implicat în mai multe proiecte eminescologice. Unul dintre ele a fost reeditarea volumului unui alt mare eminescolog dispărut dintre noi: Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu.*

---

[14] Medalia Eminescu, 2000, Bucureşti: Medalia „Padre Pio”, 2003.

[15] A se vedea, de exemplu, Premio Internazionale „Padre Pio” 2003 Insieme, conferit de Libera Università Catolica Internazionale „Padre Pio” şi Accademia Internazionale de Scienze e Arti „Padre Pio”, Italia.

[16] A se vedea, de exemplu, Ordinul „Meritul Cultural în grad de Cavaler”, conferit de Preşedintele României prin Decretul nr. 128 / 11 martie 2004.

[17] Nu am pomenit mai sus decît cele mai importante premii, distincții, medalii, dar profesorul s-a bucurat de recunoaştere şi distincții din partea mai multor universități, precum titlul de Doctor Honoris Causa (acordat de către universitățile de stat din Chişinău, Bălți), primind mai multe diplome de excelență şi medalii, inclusiv din partea Universității „Al. I. Cuza”, în care şi-a desfăşurat cu preponderență activitatea.

Viața (*Povestea unei vieți*)[18]. E măcar interesant dacă nu simbolic că tocmai acela care şi-a umplut şi împlinit viața cu cercetarea operei eminesciene să apună în nimbul unei alte glorioase poveşti de viață, întîmplător sau nu, chiar viața poetului pe care l-a venerat şi slujit ca puțini alți eminescologi din zilele noastre.

Résumé

Un des plus réputés exégètes de l'œuvre de Mihai Eminescu, l'éminescologue Dumitru Irimia, est mort le 3 juillet 2009. Connu dans les cercles universitaires et scientifiques surtout grâce aux contributions dans le domaine de la grammaire roumaine et de la stylistique, le professeur universitaire de Iassy a consacré ses dernières décennies de vie à une activité qui lui avait marqué, d'ailleurs, les premières années de carrière scientifique et universitaire: la recherche de l'œuvre de Mihai Eminescu. Notre étude évoque, en grandes lignes, l'activité d'éminescologue de Dumitru Irimia, matérialisée en: multiples éditions critiques de l'œuvre (Mihai Eminescu, *Despre cultură şi artă,* 1970; Mihai Eminescu, *Poezii*, 1994, 1997, 2000; Mihai Eminescu, *Opera poetică*, 1999, 2000, 2006); le volume d'auteur *Limbajul poetic eminescian* (1970); l'initiation et la coordination des sept volumes du dictionnaire des concordances du lexique poétique d'Eminescu (*Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor antume*, vol. I-II, 2002; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor postume*, vol. I-IV, 2006); la projection et la coordination d'un dictionnaire de signes poétiques, dont seulement deux volumes ont été publiés (*Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. I. Arte*, 2005; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. II. Elemente primordiale*, 2007).

[18] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu. Viața* (*Povestea unei vieți*), ediție îngrijită de Dumitru Irimia, prefață de acad. Dan Hăulică, Editura Ieromonah Nicodim, Mănăstirea Putna, 2009, 236 p.

Note, comentarii. Varia

Eminescu în viziunea lui George Popa

Leonida MANIU

Fără să exagerăm, putem afirma că încă de la începutul activităţii sale de exeget al artelor şi de estetician, profesorul şi medicul George Popa a fost posedat de un spirit puternic şi înalt, cel eminescian. Din aceste raţiuni, după ce a investigat tărîmul mai multor arte (literatura, pictura, sculptura şi muzica), precum şi substanţa marilor filozofii ale lumii (hinduismul, budismul, presocraticii, Platon, Bruno, Spinoza, Kant, Schopenhauer, Heidegger ş.a.), George Popa s-a întors întotdeauna, mai bogat şi mai profund, la poetul naţional. Graţie acestui orizont de cunoaştere cuprinzător, Domnia-Sa face apropieri inedite şi deschide perspective incitante în abordarea operei eminesciene, practicînd un comparatism subtil, *sans rivages.* Stau mărturie, în acest sens, pe lîngă impresionantul număr de studii şi articole, volumele: *Spaţiul poetic eminescian* (1983), *Prezentul etern eminescian* (1989), *Spiritul hyperionic sau sublimul eminescian* (2003), *Libertatea metafizică eminesciană* (2005) şi *Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu* (2007).

Dintru început, trebuie să evidenţiem perfecta adecvare a discursului critic la opera examinată. Creaţie a unui poet de concepţie, care se transformă în plăsmuiri lirice grandioase, opera lui Eminescu se cerea interogată cu metode de cercetare adecvate conţinutului său, respectiv, investigaţia metafizică şi, drept corolar al acesteia, proiecţia în sublim. „Eminescu – scrie George Popa, justificînd acest demers – nu doar a teoretizat, a experimentat cugetarea, ci a *trăit* efectiv ceea ce a gîndit, acele *fulguraţii intelectuale* cu ajutorul cărora a deschis

orizonturi vizionare întrezărite doar de cei rari şi, din acest motiv, greu accesibile, denumite de el însuşi *sublime revelații ale misterului etern*. Or, aceste străfulgerări ale intelectului au constituit pentru autorul *Luceafărului* momentele cele mai intens viețuite ale eliberării spirituale"[1].

Studiul nostru încearcă să pună în lumină cîteva din coordonatele care traversează construcția ideatică ridicată de George Popa sub constelații metafizice eminesciene. Fundamentul acesteia îşi are rădăcinile înfipte adînc în apriorismul românesc, ale cărui tipare prezidează şi modelează, imperativ şi discret, toate creațiile culturale din spațiul nostru. Colosala dezmărginire a eului poetic eminescian, vizionarul sublim şi valoarea supremă a acestei lumi, sacrul, aici îşi au obârşia. Punctele comune dintre *Miorița*, *Meşterul Manole* şi *Luceafărul* sunt, din acest unghi, revelatoare. Deşi au teme diferite, în toate trei există, grație unei plămade ancestrale, înrudiri profunde.

Prima dintre acestea este *deschiderea cosmică*, a cărei motivație o constituie reacția omului față de limitele ființei sale pentru a realiza mult râvnita „eliberare metafizică"[2]. Cea de a doua similitudine este dată de elanurile *iubirii*, care motivează şi asigură energia necesară împlinirii unor mari năzuințe. Următoarea apropiere se legitimează din perspectiva unei „sacralități a Naturii şi a morții reunite într-o integralitate centrată de ființa omenească"[3]. Este vorba, în cele din urmă, de o „religiozitate cosmică"[4], a cărei măreție este greu de înțeles astăzi, în contextul monoteismului creştin şi al scientismului contemporan. Cel de al patrulea numitor comun este reprezentat de *fenomenologia ontologică trifazică de model zalmoxic*. Ca şi zeii traci, Orfeu şi Dionysos, protagoniştii celor trei poeme trec din *viață* în *moarte inițiatică*, pentru a

---

[1] George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană,* Editura Timpul, Iaşi, 2005, p. 152.

[2] George Popa, *Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu*, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2007, p. 5.

[3] *Idem*, p. 8.

[4] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 54.

renaşte, în final, *pe un nivel de ființare superior*. În esență, concluzia pe care o impune logica argumentării nu poate fi decât una singură: „*toate cele trei poeme portă către înălțimi*": balada vrânceană sfîrşeşte deasupra munților în pirotihnia făcliilor miilor de stele, poemul eminescian se termină de asemenea la polul ceresc, iar actul icaric al lui Manole este o cădere în sus pe vectorul suişului mănăstirii. Această înaripare, acest elan ascensional constituie una din componentele apriorismului primordial românesc, aşa cum a intuit Eminescu luînd drept simbol al înălțării muntele…"[5]. *Volens-nolens*, în acest punct al considerațiilor, intrăm pe terenul morfologiei culturii. Însă spre deosebire de *spațiul mioritic*, reprezentat de Blaga ca o constantă alternanță pe orizontala dealului cu valea, George Popa reține, bazat pe aceeaşi baladă, „elanul ascensional" al acesteia şi instituie ca tipar al matricei noastre stilistice planul vertical, în consens cu tendința spre înalt.

Plămădit din substanța acestui apriorism, eul poetic eminescian urmează entelehia sa, devenind invulnerabil la presiunile exterioare şi totodată capabil de a imprima lumii cu care vine în contact propriul său chip. Codrul dobîndeşte, în acest context, „sensibilități metafizice"[6], spațiul îşi pierde consistența devenind ilimitat, iar clipa se transformă în prezent absolut. De aici, posibilitatea apropierilor cu formele kantiene ale intuiției sensibile, timpul şi spațiul. „Kant – scrie George Popa – afirmă că spațiul este forma experienței noastre externe, iar *timpul*, forma experienței noastre interne. Eminescu converteşte experiența spațială din afară în experiență internă; or, spațiul nostru lăuntric este durată pură"[7].

Aprofundînd sugestiile cuprinse în aceste considerații, criticul dezvoltă una din cele mai subtile şi mai originale idei ale exegezei sale, care explică, la nivel filozofic, „unul din marile secrete ale receptivității de excepție a liricii eminesciene"[8]. Este vorba de modul în care cele două categorii filozofice

---

[5] George Popa, *Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu*, p. 9-10.
[6] George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană*, p. 125.
[7] *Idem*, p. 83.
[8] *Idem*, p. 84.

colaborează sau se întregesc reciproc, pentru a reprezenta, prin crearea, în planul artei, a impresiei de nemărginire spațială şi temporală, superba reacție spirituală a ființei care îşi neagă propria sa finitudine. Ca atare, grație marii sale „capacități de interiorizare”, Eminescu, utilizînd mişcarea elementelor din natură, a unei inconfundabile muzici lăuntrice sau a vibrației luminii, „converteşte” exterioritatea în spații ale interiorității, restabilind, în virtutea identității dintre sinele poetic şi lume, „acordul cu universul”[9]. Însă tocmai datorită însuşirilor cvasi-magice ale unui atare cadru, asistăm la metamorfozarea „continuum-ului spațiu-timp exterior în timp interior, care este un *timp spațializant*: muzica şi sufletul sunt un timp particular, un timp spațializant, un timp creator de orizonturi în continuă dilatare, asemenea unei nepotolite sete de infinit”[10].

Exemplară rămîne, în acest sens, analiza poeziei *Peste vîrfuri*. Astfel, elementele lumii materiale (apariția lunii, neliniştea frunzelor din codru, timbrul melancolic al cornului) dispar odată cu stingerea sunetului de corn în depărtări, determinînd transformarea spațiului fizic în spațiu al sufletului, „un orizont al indefinsabilului care trece dincolo, în transviață”[11]. Întrebarea finală („Mai suna-vei, dulce corn / Pentru mine vre o dată?”) „înfăptuieşte deschiderea perpetuă a spațiului lăuntric”[12]. Totodată, virtuțile muzicale ale întregului „instaurează cea mai decantată formă de trăire, şi anume, starea de a fi în sine şi conştiința intensă a ființării, conştiință care înseamnă oricînd o extraordinară taină şi uimire. În felul acesta, scos de sub măsurile efemerului, purificat de contingent, eliberat de sub legile uzurii, timpul nostru existențial devine un *prezent etern*, o stare potențială deschisă oricărui model, oricărei structuri ontologice”[13].

Grandioasa propensiune spre ilimitat, forma eminesciană de manifestare a imperioasei dorințe de „libertate metafizică”,

---

[9] *Idem*, p. 83.

[10] George Popa, *Prezentul etern eminescian*, Editura Junimea, Iaşi, 1989, p. 124.

[11] George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană*, p. 84.

[12] *Idem*, p. 85.

[13] George Popa, *Prezentul etern eminescian*, p. 103.

este susținută şi motivată potrivit „constantelor" fundamentale ale spiritualității româneşti, stabilite de George Popa, de energia unei mari iubiri. Ea emană, în cazul de față, din eul profund, Sinele, cu care se şi identifică. Nepotolita aspirație a poetului de a ascende spre un „absolut axiologic" nu poate fi înfăptuită decît prin iubire. Mişcarea de la *increat* la cea de *creat* şi apoi iarăşi la *increat* nu se înfăptuieşte decît prin forța ei: „dacă ieşirea din increat a Unului în scopul creării Multiplului, a lumii, a avut loc prin iubire – *Kama* indian, *Erosul* elen, dar lumea făurită a fost un impas ontologic –, ieşirea spre increat, prin confundarea transindividuală a binomului, are loc tot prin iubire, însemnînd o *anulare* a eronatei geneze"[14]. Prezența în lirica de dragoste eminesciană a „unor fluide magice, indefinisabile, venind din abisul primordialității" care „se caută, se cheamă, se contopesc", nu poate fi explicată altminteri. Drama Luceafărului se confundă cu cea a Sinelui care, „în tentativa de a repara greşala primordială", eşuează. „Păcatul astrului, cel al unei naşteri hibride, a întrecut sublimitatea voinței de a restitui Monismul Dintîi prin unirea cu o fiică a pămîntului, lumea secundă a infinitei diviziuni"[15].

În linii mari, etapele ascensiunii elanului metafizic eminescian către eliberarea finală sunt, după George Popa, trei. Pe prima treaptă, prezentă în poezii precum *Cînd însuşi glasul gîndurilor tace*, asistăm la „purificarea conştiinței de procesele mentale rezultate din imixtiunea multitudinii de voci ale lumii din afara" şi la *autodescoperirea* eului poetic cu „virtuți de melodicitate pură"[16]. Dar odată cu „suspendarea gândirii" şi cu instalarea în „spațiul golit al conştiinței" a unei pioase stări muzicale („cîntul unei dulci evlavii"), aleanul inimii se poate întrupa în cele mai sublime plăsmuiri.

Pe cea de a doua treaptă, iubita este identificată cu o entitate care nu mai poate fi depăşită, un fel de suprarealitate „dincolo de care nu este nimic mai sus, atît ontologic cît şi axiologic", decît divinitatea. Acum Eminescu utilizează *meta-*

---

[14] George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană*, p. 124-125.
[15] *Idem*, p. 131.
[16] George Popa, *Deschideri metafizice în lirica eminesciană*, p. 76.

fora absolută, o figură de stil „al cărei termen de transfer constituie o realitate ultimă”. În poezia *Apari să dai lumină*, adorata este rînd pe rînd „zînă cu farmece cereşti, înger, luceafăr, după care urmează îndumnezeirea”[17].

În sfîrşit, pe cea de a treia treaptă, Sinele, aspirînd spre libertatea totală, tinde să se întoarcă în „Neînceputul absolut”. Dintr-o notă păstrată într-un manuscris, aflăm că Eminescu avea intenția de a modifica finalul *Luceafărului* după o sugestie *à la Giordano Bruno*. În scrierile sale, filozoful renascentist elogia puterea intelectului genial de a străbate nemărginirea jubilînd, pentru a pătrunde în zonele superioare ale cunoaşterii. „Mereu voi fi asemenea Phoenixului… sufletul meu – scrie acesta – suie iluminînd şi arzînd cu dumnezeiască iradiere… Cu focul împreună mă mistui şi înapoi în eter mă întorc… Pentru a ajunge dincolo de stele şi de empireul ceresc de sub eter este nevoie… de o lumină intelectuală care vede dumnezeirea în sine însuşi, suflet din suflet, viață din viață, esență din esență”. În spiritul acestor sublime iluminări, „sinele eminescian (Luceafărul n.n.)” urma să depăşească atît focul *heraclitian*, teluric, cît şi focul *înghețat*, astral, din finalul poemului[18].

În acest spațiu elevat, deschis tuturor nemărginirilor, logica demersului critic nu putea evita nici abordarea conceptului de geniu şi nici definirea sublimului eminescian. La drept vorbind, cele două entități estetico-filozofice se constituie, se întrepătrund şi se consolidează una cu cealaltă în cele mai înalte sfere ale spiritului. Însă, spre deosebire de istoria şi critica literară curentă care analizează ideea de geniu la Eminescu numai în perspectiva poemului finit *Luceafărul*, George Popa este de părere că textul fundamental pentru înțelegerea ei exactă trebuie să fie poemul postum *Povestea magului călător în stele*. Creație a unui imaginar ancorat în grandios şi titanism, poemul nu este decît o amplă plăsmuire artistică, în cuprinsul căreia sunt încifrate gînduri despre „natura şi destinul geniului”. Fiind o ființă excepțională, anor-

---

[17] *Idem*, p. 80 şi 81.
[18] *Idem*, p. 87.

malitate sau o „greşeală”, ivită în „planul” întocmirilor eterne, acesta este situat atît în afara legilor umane cît şi a celor divine. „Nelumea este sălaşul geniului, pentru că el nu se află în planul eternităţii lui Dumnezeu”[19]. În realitate, „nelumea” spre care năzuieşte geniul este de fapt „o lume paralelă celei a divinităţii”, creată în propriul său *sine*, prin forţa gîndirii. Pe scurt, „geniul se substituie dumnezeirii, şi anume, zeului din preludiul cosmogenezei”[20]. Într-un atare context, posibila intenţie a poetului de a schimba finalul *Luceafărului*, pentru a-l face pe astrul nemuritor să se întoarcă în *„Neînceputul absolut”*, nu este lipsită de temei.

În acest nestăvilit elan către alte orizonturi, constantă a apriorismului românesc, nu este decît „vocaţia unor mişcări tensionale de înălţare şi depăşire a sistemului de mărginiri care ne îngrădesc ontologic şi axiologic”[21]. O asemenea tendinţă de eliberare metafizică defineşte, în gîndirea lui George Popa, categoria estetică a sublimului. Dar, departe de a produce apăsare, spaimă sau groază, precum susţin unii analişti de prestigiu ai fenomenului (Longinus, Burke ş.a.), acesta este văzut ca un generator şi stimulator de puteri sufleteşti nebănuite şi inepuizabile. Avînd o mare „încărcătură poetico-metafizică”, sublimul „fascinează, fecundează cea mai roditoare imaginaţie a desprinderii spirituale, a transcenderii”, încît, fără a ne copleşi şi micşora fiinţa, „o amplifică, o intensifică, o energizează pentru un nivel existenţial superior”[22]. Ipostaza eminesciană a acestui tip de sublim, care „structurează” aproape toată lirica poetului, este numit *spirit hyperionic.* Potrivit capacităţii sale de „transcendere metafizică”, acesta cunoaşte trei moduri de manifestare. În *Scrisoarea I*, „transcenderea suie dincolo de temporalitate şi spaţialitate, de lumea toată, şi anume, în preludiul ontologic, în anterioritatea increatului”, în *Luceafărul* atinge „absolutul spiritului, înţeles ca imuabilitate”, iar în *Odă (în metru antic)* asistăm nu numai la „ieşirea din orice

---

[19] *Idem*, p. 88.

[20] *Idem*, p. 65.

[21] George Popa, *Spiritul hyperionic sau sublimul eminescian*, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2003, p. 173.

[22] *Idem*, p. 42.

finitudine, dar din orice onticitate, pentru a locui din nou infinitul neantului”[23].

În considerațiile pe care le face asupra sublimului, George Popa respinge *de plano* prezența a „ceea ce produce groază, întrucît spăimosul distructiv nu poate înălța, nu poate spiritualiza, nu poate transfigura”. Însă, deoarece, după Kant, temeiul sublimului nu se află în lumea fenomenală, ci în noi înşine, în rațiunea care trezeşte în spirit sentimentul unei facultăți suprasensibile prin care simte superioritatea noastră morală „asupra naturii în nemărginirea ei”[24], nu înțelegem de ce „înfricoşătorul” nu poate sta la obîrşia unei astfel de trăiri sufleteşti. Dimpotrivă, această stare este cu atît mai plină de măreție, cu cît ne dă posibilitatea „să descoperim în noi o necesitate de opoziție de un cu totul alt tip, care ne dă curajul să ne putem măsura cu aparenta atotputernicie a naturii”[25]. De altfel, pentru spiritele obişnuite să respire aerul marilor înălțimi ale gîndului, finitudinea, scrie George Popa, nu poate fi decît terifiantă. De aceea, ea devine, *volens-nolens*, unul din termenii constitutivi ai acestei categorii estetice, la fel ca fenomenele pustiitoare (vulcanii, uraganele etc.) din „analitica sublimului” întreprinsă de Kant. În ambele situații însă, a trăi sublim reprezintă un moment de mare elevație spirituală: la filozoful german o atare experiență are o finalitate morală, ducînd la o înțelegere mai profundă a conceptelor de libertate şi demnitate umană, la eminescologul român, aceasta deschide zări metafizice „la un nivel existențial superior”.

Consolidat şi desăvîrşit de „sentimentul extraordinar al înălțării, specific apriorismului românesc”, edificiul eminescian nu se putea încheia, după George Popa, decît în cheia de boltă a valorii sale spirituale supreme, *sacrul*[26]. În universul acesta, totul – natura, viața în genere, creația artistică etc. – pare învăluit într-o adîncă evlavie: „Eminescu – scrie criticul – a transformat lumea într-un sanctuar în care se efectuează

---

[23] *Idem*, p. 176, 182 şi 183.

[24] Immanuel Kant, *Critica puterii de judecare*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 155.

[25] *Idem*, p. 155.

[26] George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană*, p. 77.

euharistia cosmică, transformarea lucrurilor în idealități sfinte”[27]. Este semnul indubitabil al sacralității universale, o „idealitate valorică *supraordonată* divinității, de care poetul s-a şi îndoit pînă la negare”[28]. În consecință, tot ceea ce este „văzut în lumina acestei valorizări aflată mai sus de toate, inclusiv a unor zei sau a unui întreg panteon vinovat de acțiuni negative față de om”[29], se încarcă de sacralitate şi, *ipso facto*, de divin. Ca atare, fluxul de sfințenie curge dinspre *sacru* spre *divin*, şi nu invers.

Revelatoare rămîne, sub acest aspect, şi observația potrivit căreia, exceptînd scrierile religioase, Eminescu este poetul care, alături de Hölderlin, foloseşte extrem de frecvent criteriul său valoric principal, cuvîntul *sfînt*, „pentru a învesti cu el în primul rînd natura cu infinitele ei componente precum şi viața omenească în diversele ei manifestări: copilăria, frumusețea, iubirea, suferința, moartea; sfinte sunt visul şi poezia, cîntul, *drama faptei*, geniile, graiul românesc, mormîntul mamei, sfinte, de asemenea Dacia, umbrele Basarabilor şi Muşatinilor, istoria din vechime, firile vizionare ale primelor scrieri ale literaturii noastre ş.a.”[30].

Dar, la acest punct al exegezei, cercul se închide, ne întoarcem din nou acolo de unde am pornit, la „matricea fundamentală a spiritualității româneşti”, la „religiozitatea cosmică” sau la sacralitatea *Mioriței* şi a *Meşterului Manole*: „Nu se poate trăi – observă autorul – fără a avea ceva sfînt. Românul a avut din rădăcini sentimentul demnității şi sacralității vieții, încît a înțeles că acela care nu are nimic sfînt se autoneagă, nu are loc în viață: *Cine n'are nimic sfînt, / N-aibe loc pe-acest pămînt*, sună un blestem într-un cîntec popular”[31].

În final, aruncînd o privire de ansamblu asupra principalelor idei care structurează exegeza eminesciană a profesorului şi poetului George Popa, constatăm existența unei mari coerențe de gînd, echivalentă cu un autentic sistem interpretativ.

---

[27] *Idem*, p. 78.
[28] George Popa, *Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu*, p. 77.
[29] *Idem*, p. 28.
[30] *Idem*, p. 42.
[31] *Idem*, p. 42.

Astfel, purtați de elanurile apriorismului românesc, ne ridicăm, grație energiei *Sinelui*, pe trepte metafizice tot mai înalte şi mai eliberatoare, care ne pregătesc intrarea în lumea geniului, a sublimului şi a sacrului. Toate aceste aspecte se presupun şi se susțin reciproc. Indiferent de perspectiva din care se porneşte în abordarea operei, se ajunge, prin forța lucrurilor, şi la celelalte. Bunăoară, considerațiile despre *geniu* se întregesc prin capitolele dedicate *apriorismului*, *sublimului* şi *sacrului*, iar cele despre *sacru* se explică pin cele pe care deja le-am menționat.

În interiorul acestei construcții, preocupări mai vechi ale eminescologiei sunt reluate şi argumentate potrivit exigențelor întregului din care fac parte. Astfel, „viziunea cosmică" şi modul eminescian de a „gîndi superior", nu se datorează influenței culturii germane, ci faptului că „geniului îi sunt structurale meditarea pe vectorii universalului, pe marile întrebări ale existenței". La acest nivel, prezența unor idei similare la creatori din epoci şi spații diferite este consecința unei metafizici cvasiidentice. „Pe creste întîlnirea ideilor, coincidența gîndirii este firească". Din atari rațiuni, înțelegerea pesimismului eminescian ca pe o simplă înrîurire a filozofiei lui Schopenhauer sau ca epifenomen al vieții de lipsuri pe care a dus-o poetul este de-a dreptul rudimentară. Tristețea geniului – scrie George Popa – „era engramată în făptura sa, structurată din depărtări ancestrale, menindu-l sfîşierii, suferinței"[32]. Ca atare, departe de a-şi afla justificarea într-un „presupus pesimism structural", produs al unui dezechilibru umoral, sau într-o acută criză de identitate[33] a eului poetic, *melancolia* este „expresia senină, detaşată a unei tristeți metafizice: contemplarea lucidă a spectacolului dureros şi evanescent al existenței omeneşti"[34].

Pe un alt palier ideatic al acestui edificiu, revine chestiunea *adaptabilității* sau *inadaptabilității* lui Eminescu la sfera

---

[32] George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană*, p. 13-14.

[33] Leonida Maniu, *Dor şi armonie în lirica eminesciană*, Editura Institutul European, Iaşi, 2000, p. 120.

[34] George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană*, p. 15.

valorilor tranzitorii sau absolute. Soluția adoptată de George Popa nu poate surveni decît din perspectiva celor din urmă, adică din cea proprie Sinelui sau Geniului. Conştiința absurdității şi efemerității creației, consecința „greşelii" fatale dintru începuturi motivează neaderența poetului nu la „ființarea ca atare, ci la lipsa de valoare a modelului ontic uman. Nu a fost un inadaptabil *a priori*, ci *a posteriori*". În pofida acestui fapt – şi aici se face o subtilă disociație între *neadaptabilitate* şi *ataraxie* –, Eminescu nu a fost adeptul unei indiferențe stoice față de ființa umană, ci, în mod constant, a căutat „soluții de înălțare spirituală" a acesteia. Pe scurt, „drama" geniului eminescian nu este pur ontologică, ci în primul rînd axiologică"[35].

De asemenea, tendința de a relaționa, în procesul de explicare şi evaluare a literaturii, creația poetică eminesciană cu opere de artă româneşti sau străine, cunoaşte, în studiile lui George Popa, o nouă dimensiune, întrucît autorul practică un comparatism mai larg decît cel întîlnit îndeobşte în critica literară. În teoretizările de prestigiu ale comparatismului, necesitatea examinării literaturii prin raportare la celelalte domenii ale artei a devenit tot mai imperioasă, în ultimul timp. Este ceea ce Dan Grigorescu numea inspirat *comparatism complex*[36]. Or, prin marea sa deschidere către frumos, George Popa era menit să ilustreze, la noi, tocmai această direcție. Apropierile de muzică, de artele plastice sau de literatură, susțin şi consolidează argumentarea ideilor, deschizînd orizonturi nebănuite interpretărilor viitoare.

Astfel, impresia de disoluție fizică şi spirituală a ființei în nemărginitul armoniei cosmice pe care o sugerează unele versuri eminesciene, o regăsim la fel de tulburătoare şi în unele compoziții de Bach. Reascultînd, bunăoară, „un largo din *Trisonatele* pentru orgă ale lui Bach… ne vom da seama cum fiecare sunet se desface de el însuşi şi iradiază în necuprins, şi cum sufletul nostru pleacă indefinit împreună cu acel sunet. Iar eul nostru se dizolvă – fizic şi spiritual – în

---

[35] *Idem*, p. 139.

[36] Dan Grigorescu, *Introducere în literatura comparată: teoria*, Universitatea Bucureşti, 1991.

acest veritabil duh cosmic al negrăitului. Dar pentru cei dotați cu sensibilitate particulară pentru muzică, acelaşi efect îl resimt lecturînd multe din poemele eminesciene, ca, de pildă, *Peste vîrfuri*, *Dintre sute de catarge*, *Mai am un singur dor*, *O, mamă* ş.a."[37]. Pe de altă parte, gîndul poetului de a modifica finalul *Luceafărul*, făcîndu-l pe eonul de sus să aspire spre o formă de eliberare radicală, potrivit unei sugestii a lui Giordano Bruno, este corelat cu intenția lui Schubert de a lăsa neterminată una din simfoniile sale: „o fascinantă partitură a întrebărilor mereu reluate şi mereu fără răspuns: *opera non finita*"[38]. Ar putea să fie, în această situație, tributul pe care îl plătesc structurile artistice spiritului iscoditor ale veacului, *Zeitgeist*-ului.

Contribuția artelor plastice nu este mai puțin sugestivă. Cîteva exemple: o sculptură de Rodin, un tablou de Van Gogh etc. par să sensibilizeze, în registru plastic, idei şi imagini eminesciene. *Eternul idol*, un grup statuar al sculptorului francez, reprezintă o fată, aflată în poziție verticală şi un bărbat îngenuncheat la picioarele ei, într-o totală pierdere de sine. Ea, idolul, priveşte de sus pe cel care o adoră rezemîndu-se de pieptul său, fapt ce o face pe fată să se încline uşor pe spate, fără a-i ştirbi însă nimic din încrederea în sine şi atitudinea dominatoare. „Compoziția – constată George Popa – este dezechilibrată spiritual, căci bărbatul nu îşi află reazem decît în idolul său: el va cădea dacă acest sprijin dispare. În schimb, femeia aflîndu-şi reazim în ea însăşi, nu se dăruie integral, astfel că va dispune totdeauna de rezerve pentru a se regăsi". Rodin eternizează aici preludiul unei drame eterne, cea a geniului: „Investirea sufletească a geniului în ființa iubită este integrală. Absoluitatea totalei dăruiri, în contrast cu brutala dezicere axiologică a iubitei, acest conflict irezolvabil constituie drama sublimului din *Luceafărul*"[39].

---

[37] George Popa, *Prezentul etern eminescian*, p. 191-192.

[38] George Popa, *Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu*, p. 89.

[39] George Popa, *Spiritul hyperionic sau sublimul eminescian*, p. 135 şi 133.

Pe coordonate estetice apropiate, stolul de păsări ale morţii şi ale dezastrului, care, în tabloul lui Van Gogh, *Lan de grîu cu corbi*, înnegreşte cerul, întunecă şi „zarea" poeziei lui Eminescu, *Despărţire* prevestind, graţie semnificaţiei simbolului, surpări lăuntrice de dimensiuni cosmice: „din cuprinsul strîmt al zidurilor reci izbucneşte finalmente şi se dilată acut un spaţiu malefic în care actorii alegorici ai spaimei cosmice sunt stolul de corbi (amintind ultimul tablou, profetic, al lui Van Gogh, zugrăvit o lună înainte de a-şi lua viaţa) şi o vijelie zguduind din temelii pămîntul…"[40]. Spre deosebire de exemplul precedent, în care asocierea alcătuirilor artistice s-a făcut din perspectiva capacităţii acestora de a sugera idei asemănătoare, de data aceasta, apropierea dintre cele două opere a devenit posibilă datorită unui detaliu comun, stolul de corbi, care e capabil să dezvăluie dintr-odată sensul întregului.

Nici comparatismul de tip mai vechi, bazat pe examinarea asemănărilor sau deosebirilor dintre două sau mai multe teme, idei, imagini literare etc., nu este trecut cu vederea. Deşi constituie o prezenţă constantă, vizibilă pe aproape fiecare pagină, acesta beneficiază şi de alte capitole de sine stătătoare: *Nopţile poeţilor, Eminescu şi Hölderlin, Eminescu şi Rilke.* Comparînd concepţia pe care o are despre noapte Novalis („orizont al zborului său spiritual, unde se află o altfel de lumină"), Leopardi şi Musset („spaţiu de meditaţie asupra dramei omului"), Rainer Maria Rilke („marea dăruitoare de nemărginire", preambul al „unificării universale"), creatorul *Mioriţei* („fundalul şi catalizatorul acelei taumaturgii poetice împlinind totalizarea universală"), Bacovia şi Arghezi („tragică"), Lucian Blaga („element simbolizând şi petrecînd sfîrşitul cosmic"), George Popa constată că după sublima evocare a „nopţii genezei", Eminescu „parcurge evantaiul larg al deschiderilor ontice pe care le poate înfăptui magia nopţii". „Definirea antichităţii elene ca pe o lume ideală pe fondul nocturn al apusului ireversibil" (*Venere şi Madonă*), „drama şi împăcarea sub veghea nopţii dintre înger şi demon, din poezia cu acelaşi nume", „nopţile de basm ale visului şi ale iubirii

[40] *Idem*, p. 88.

transfiguratoare" (*Noaptea*, *Înger de pază*, *Crăiasa din poveşti*, *Făt-Frumos din tei*, *Sara pe deal*, *La steaua*, *Diana* etc.), „clipa prezentului etern al miezului de noapte care ține în cumpănă viața şi moartea" (*Se bate miezul nopții*), „mediu de transformare a lumii din afară în orizont lăuntric" (*Peste vîrfuri*), „nopțile dramatice" din *Melancolie*, *Strigoii*, *Povestea magului călător în stele* sunt numai cîteva din ipostazele pe care le comportă metafora nopții. Departe de a reprezenta un simplu motiv romantic, evocarea nopții este parte constitutivă din *Weltanschauung*-ul eminescian. „Lirica sa desfăşoară o amplă *epopee metafizică a nopții*"[41]. Multiplele valențe ale acesteia ilustrează, şi la acest nivel, neliniştea şi stăruitoarea strădanie a poetului de a se înălța dincolo de dincolo.

În concluzie, exegeza prof. George Popa pune în lumină, grație fundamentelor sale apriorice şi coerenței argumentării, marile elanuri metafizice ale unei creații mistuite de nostalgia Absolutului dintru începuturi. Totodată, capacitatea de a distinge, în concertul general al artelor, sunetul unic al liricii eminesciene şi de a-l pune în relație cu tonurile venite dinspre muzică, pictură, sculptură etc., se înscrie în aria de preocupări pe care comparatismului actual o teoretizează, dar nu o practică. Din aceste considerente, lucrarea autorului ieşean rămîne, în cîmpul eminescologiei contemporane, cea mai de seamă contribuție dedicată unei opere sublime.

---

[41] George Popa, *Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu*, p. 124-133.

Zusammenfassung

Zum Schluss, wenn wir die Hauptideen zusammenfassen die die Exegese Eminescus Dichtungen des Dichters und Professors George Popa strukturieren, stellen wir die Existenz einer großen Kohärenz des Gedanken fest, die ähnlich einem authentischen interpretativen System ist. Auf diese Weise, von rumänischen aprioristischen Elan geführt, erheben wir uns, dank Eminescus Seins (Innenkraft), auf immer höhere und befreiendere metaphysische Stufen, die uns den Eingang in die Welt des Genius, des Sublims und des Sacrums vorbereiten. Alle diese Aspekte ergänzen und unterstützen sich gegenseitig.

Crez şi cunoaştere la Eminescu, în viziunea Zoei Dumitrescu-Buşulenga

Florin ȚUPU

Înainte de orice tip de constatare *pro domo*, este necesară şi inevitabilă invocarea nuanțelor. Pe de o parte, în ceea ce o priveşte pe Zoe Dumitrescu-Buşulenga, traseul ei, pe alocuri imputabil de către unii (dar discutabilă şi această imputare, a faptului cum judecăm păstrarea ori lipsa demnității sub comunism), a dus-o în zona unde cultura se smereşte în fața religiei, respectiv la actul final, decizional, de intrare în monahism, cu numele de Maica Benedicta. Pe de altă parte, multitudinea „punctelor de vedere", majoritatea publicabile, au făcut din Eminescu, într-o perioadă de degringoladă a valorilor, un subiect de discuție controversat, astfel încât însăşi Zoe Dumitrescu-Buşulenga amintea undeva următoarele: „[…] am auzit că şi Eminescu e tratat în momentul de față cu oarecare superioritate şi cu oarecare distanță. Am auzit pe unii spunând că a fost un poet ca oricare altul şi a fost mitizat într-un anumit timp. Vai de mine! Cum poate cineva să spună un lucru ca acesta?!"[1]. Interogația Zoei Dumitrescu-Buşulenga imprimă, întrucâtva, sensul onorabil de revalorizare a poetului într-o carte republicată, dar sub o nouă configurare, *Eminescu. Viața*[2]. Mai mult, este tulburător îndemnul către prieteni pe

[1] Maica Benedicta (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), *Caietul de la Văratec. Convorbiri şi cuvinte de folos*, ediție îngrijită de Fabian Anton, Editura Oferta, Bucureşti, 2007, p. 17.

[2] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu. Viața*, ediție îngrijită de Dumitru Irimia, cuvânt înainte de Dan Hăulică, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2009.

care îl face autoarea, în ultimele zile, pe patul de suferință fiind, neliniștită de atacurile anti-eminesciene: „Să-l apărați pe Mihai!”. Apelativul atât de familiar invocat presupune, cel puțin ca intenționalitate, o identificare atotcuprinzătoare cu poetul în care s-a regăsit și pe care l-a prețuit.

Față de edițiile anterioare, prezenta ediție, îngrijită de deja regretatul profesor Dumitru Irimia, conține studiul *Eminescu, între credință și cunoaștere*, scris de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, studiu care propune o perspectivă asupra raporturilor poetului cu Divinitatea. Argumentul autoarei privind întoarcerea definitivă a lui Eminescu la credință pornește de la o informație, folosită și de către alți eminescologi, care invocă un document de la Mănăstirea Neamț, descoperit de profesorul Paul Miron, conținând un fragment (doar atât, restul s-a pierdut) din însemnarea preotului duhovnic, care atestă spovedania și împărtășirea lui Eminescu pe 8 noiembrie 1886. Zoe Dumitrescu-Bușulenga nu reia în cartea sa decât o porțiune din acest fragment, respectiv prima parte a doleanței poetului: „Părinte, să mă îngropați la țărmul [„țărmurile” în alte texte (n.n.)] mării, lângă o mănăstire de maici și să ascult în fiecare seară, ca la Agafton, cum cântă Lumină lină”[3]. Desigur, nu este întâmplătoare intenția autoarei de a configura resorturile chemării divine, găsindu-se într-o aceeași afinitate cu Eminescu, atunci când acesta ar fi dorit să se călugărească (există câteva însemnări, ale lui Eminescu însuși și ale lui Maiorescu, care atestă intenția), deși finalizarea intenției nu s-a concretizat decât pentru Zoe Dumitrescu-Bușulenga. *Momentul Putna* este și el atent și cu savoare analizat de autoare, poate dintr-o aceeași dorință de identificare cu poetul, astfel încât, ediția de față să apară chiar aici, în locul unde a dorit să fie îngropată și unde funcționează o instituție culturală care îi poartă numele: Fundația „Credință și Creație. Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”.

Cartea *Eminescu. Viața* este, acceptând o formulă mult simplificată, traducerea unei vieți complicate într-o frumoasă spunere. Prefațatorul cărții, Dan Hăulică, vorbește despre

[3] *Ibidem*, p. 290.

„mersul blajin al narației” dar și despre „eruptive descărcări de sens” care, împreună, dau conținutului o „cursivitate superioară”. Mai mult, nu e vorba de „nici o paradă metodologică, bogățiile explicative nu sunt lăsate să se exhibe fără de reținere… […] Căci peste schemele atitudinilor culturale și apartenența la curente – romantica exaltare a titanismului sau rebeliunea demoniacă –, peste tot acest aparat de concepte, veghează un scrupul concret, capabil să dea cheag organic disparatului, să prefacă livrescul în coerentă actualitate”[4]. Dacă am exclude unele părți ale cărții, unde Zoe Dumitrescu-Bușulenga excelează prin analize literare mai tehnice (probabil deformație profesională), am avea un roman biografic profund, dar în același timp foarte facil, cursiv, dramatic, descriind o atmosferă plină de sensibilitate, scriere accesibilă (și, măcar din acest punct de vedere, recuperatorie) în special tinerilor care sunt „oripilați” de un așa-zis model pedagogic în privința receptării eminesciene.

Elementele prezentate în contiguitatea lor istorico-afectivă au o cronologie firească. Zoe Dumitrescu-Bușulenga rescrie viața lui Eminescu gradual, începând cu momentul copilăriei, dar și potențând, pe parcurs, gradul de complexitate al substraturilor de percepție și determinare. Trei repere, trei voci simultane sunt constitutive copilului Eminescu: bucuria codrului, încântarea basmului (ascultat), cititul cărților. Afectivitatea excesivă a mamei, susținută prin gradul de feminitate pe care Zoe Dumitrescu-Bușulenga, ca femeie, înțelege să-l folosească, este antagonică relațiilor conflictuale, adesea, între tată și fiu. Despărțirea de locurile natale prin plecarea la Cernăuți are aceeași gravitate precum tragismul primei iubiri: moartea fetei din Ipotești. Sistemul structural și relațional se multiplică în varii direcții: pe linia studiilor: Cernăuți (momentul Aron Pumnul), Viena, Berlin; pe linia primelor experiențe culturale: peregrinările prin țară, în calitate de sufleur, cu trupa lui Pascaly, apoi manifestările de la Putna; pe linia prieteniilor: cu Slavici, mai târziu cu Creangă și Caragiale, dar și cu mulți alții; pe linia iubirilor: Veronica Micle și Mite Kremnitz; pe

---

[4] *Ibidem*, p. 14-15.

linia proiectelor literare, a publicațiilor la care a colaborat (în special la *Timpul*), a relației cu Maiorescu, a contextului istorico-social etc. Câteva obiecții: Zoe Dumitrescu-Bușulenga lasă impresia, poate dintr-un anumit imbold impresionist, poate din alte considerente (ne gândim că actuala carte este rescrisă pe calapodul unei monografii care a fost concepută în 1963), unei viziuni istorice ușor mistificatoare, prea paternalistă, unde discontinuitățile sunt integrate într-un ansamblu prea sintetizat, iar nuanțele sunt uniformizate. Istoria în sine a fost mult mai complicată decât o succesiune de evenimente, aparent logică, încadrate corect, ce e drept. Poate, în virtutea bunei tradiții a romantismului, a avut în intenție doar prezentarea unei viziuni eroice de excepție a personajului descris. Există situații care nu-l favorizează pe omul Eminescu, dar nici nu-l incriminează. Tragismul său e reșapat, într-o manieră eroică a suferinței, prin sinonimia reflecțiilor: Maiorescu este gelos pe Eminescu pentru că, divorțând de Clara Kremnitz, pusese ochii pe cumnata sa, Mite, și, în vederea unei relații cu ea, era interesat să scape de Eminescu. În alt context, Caragiale, îl părăsește pe Eminescu și se duce la Iași tocmai pentru a avea o relație cu iubita acestuia, Veronica Micle. Poate, pentru a potența caracterul eroic al iubitului ei, Veronica este prezentată de multe ori ca o *femeie ușoară*. Într-un sens simbolic și printr-o presupusă sinergie, Zoe Dumitrescu-Bușulenga a fost mai aproape de Veronica Micle, prin vecinătatea Văratecului, dar a ales să *moară* în altă parte, la Putna. Că evenimentele au fost întocmai sau nu, nu putem ști exact, iar nuanțările au și ele propria lor aproximare. Pentru câștigul dat de un discurs facil, poate că o viziune eroică este justificată, nu imposibil de înțeles, dar probabil inactuală în ochii unora care astăzi nu mai percep unele reprezentări ce trec, *o, sancta simplicitas!*, drept poporaniste.

Privind lucrurile dintr-o altă perspectivă, Zoe Dumitrescu-Bușulenga reface drumul invers dinspre vers spre gândurile poetului, spre viața și realitatea palpabilă care l-au determinat să gândească într-un fel sau altul, contextualizând situații și reverberații. Bineînțeles că întreprinderea Zoei Dumitrescu-Bușulenga operează în sensul unei hermeneutici dinspre text

înspre posibila descifrare a subtilităților de viață eminesciene, dar, în pofida unui real talent, rescrierea vieții lui Eminescu nu *sparge* canoanele de interpretare, e doar o *altfel* de așezare, poate mai poetică, mai bine închegată, cu unele excepții, bazându-se doar pe sursele care i-au fost la îndemână, neriscând noutatea. Bunăoară, atunci când se referă la *Avatarii faraonului Tlà*[5], asupra presupusei metempsihoze, preia greșeala pe care o făcuse înainte și George Călinescu, cel care a generat o direcție de interpretare pe care, ulterior, critica literară nu a combătut-o decât recent, prin Ilina Gregori[6]. Este de la sine înțeles că Zoe Dumitrescu-Bușulenga nu avea cum să cunoască argumentația logică a Ilinei Gregori, nici nu mai trăia la acea dată, dar sursa demonstrației stătea într-o însemnare a lui Eminescu, făcută de acesta la Berlin, notă apărută în ediția *Opere XV* (1993) și consemnată de Aurelia Rusu[7]. Însăși perspectiva Zoei Dumitrescu-Bușulenga privind viața poetului la Berlin, chiar dacă în aceeași manieră onirobiografică, nu are cum s-o egaleze pe cea a Ilinei Gregori, o perspectivă din interior și cu mijloace aparținând unei noi direcții de interpretare. Lucru evident și din faptul că Zoe Dumitrescu-Bușulenga nu se hazardează să elucideze multe dintre elementele de viață din perioada cea mai controversată a poetului. Capitolul, ușor evaziv (dar numai din acest punct de vedere elucidativ), actualizează doar acele elemente arhicunoscute, remodelate și în funcție de puterea purtătoare de sens care transpare din versurile poetului.

Avem atâtea viziuni biografice încât, probabil, multe dintre ele ar păli în fața aceleia pe care Eminescu ar fi putut să o realizeze sub forma unei cărți de memorii cel puțin, unde obiectivitatea, credem, ar fi primat. Dar cum nu avem, cel puțin pe pământ, un autor absolut care să stabilească adevărul în mod exhaustiv, și o viziune din afară este benefică. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, de pildă, afirmă universalitatea lui

---

[5] *Ibidem*, p. 142-143

[6] Ilina Gregori, *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, București, 2008, p. 147-183.

[7] *Ibidem*, p. 169

Eminescu, condiție *sine qua non* a romantismului său, arătând că, în anii de formare: „mintea tânărului a parcurs un itinerar cu nenumărate ramificații, pe o hartă interioară de o diversitate aproape imposibil de decodat şi de cuprins. Aici a putut da curs nemăsuratei sale receptivități, aici şi-a construit reala *forma mentis* într-un efort uriaş, slujit de un tip special de cunoaştere, sincretic am zice, reunind cunoaşterea ştiințifică, filosofică, mito-poetică, într-un mănunchi ce pornea dintr-o rădăcină unică însă, a unei genialități de un fel particular. Aici gândirea lui a devenit europeană, păstrându-şi orizontul național, dar situându-l într-unul mai vast, mai relevant pentru raportul valorilor”[8]. Aşadar, lui Eminescu îi este specifică matricea romantismului universal, dar cu specificitatea naționalismului autohton.

Cartea Zoei Dumitrescu-Buşulenga, primul volum dintr-un proiect mai larg, plină de fervoare şi frumuseţe, în ciuda unor inadecvări, închide în sine reflecția eminesciană, aşa cum este ea plină de dramatism: „Când sorii se sting şi când stelele pică / Îmi vine a crede că toate-s nimică”.

[8] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 85.

Scrieri cifrate şi semne masonice în revista „Familia”, în vremea lui Eminescu

Dan Toma DULCIU

S-a spus că, în epoca lui Eminescu, unele publicaţii obişnuiau să folosească în mod curent mesaje cifrate, cu parole şi semne de recunoaştere[1].

Astfel de mesaje cifrate apar şi în revista „Familia”, în anul 1886, din care am reţinut, spre analiză, două exemple.

Prima Criptogramă

În numărul 22 din 1/13 iunie 1886, p. 268, este prezentată următoarea ***C r i p t o g r a m ă***, semnată *„Ida Handrea”*:

+ u : § 8 u II e II i ?e : a+? i : □ é ! a :
+ i 8 e a □ i á : * o II * ê : § a ; u :
+ u : § 8 u II e II i ? e : u a u : u * e
+ u : § 8 u II e II i ? e : u + e + ; u :

a + §= e □ 8 e 8 u II e II i a * a II e
4 a ? a + ? u : + e : ; i e ; § u □ * e u
: i * e : i : i * e : i : u □ e + ? i e
8 e ? â § + â : §u □ 8 u * : e Ş e u

? a II o □ + ? II o □

Criptograma este alcătuită din 172 semne tipografice (9 rânduri), reprezentând **semne**, **litere** şi **cifre**:

---

[1] „Luptele se purtau în presă, într-un limbaj cifrat, ceea ce nu i-a scăpat lui Eminescu” (cf. Theodor Codreanu, *Dubla sacrificare a lui Eminescu*, p. 138).

semne : ; * ? ! § □ ☐ II = +
litere a e i o u â ê é Ş
cifre 8 4

Criptograma conţine de 21 reprezentări cifrante distincte. Acest lucru înseamnă că, din *alfabetul clar*, normal ordonat (a, ă, b, c, d… x, y, z), au fost întrebuinţate doar o parte dintre litere, respectiv cele care corespund celor mai frecvente consoane şi vocale. Se poate emite ipoteza că ***textul clar*** este redactat în limba română, deoarece mesajele scrise în această limbă conţin maximum 18-20 de litere şi foarte rar literele: K, Q, W, X, Y.

Pentru a afla cheia cifrului folosit, am întocmit o statistică a apariţiei acestor „*reprezentări cifrante*”, rezultând următoarele:

:	;	=	+	II	☐	*	?	!	§	□	a	e	i	u	o	â	ê	é	4	8
21	4	1	**13**	**12**	6	8	**10**	1	7	2	**11**	**18**	**13**	**19**	3	2	2	2	1	8

Cele mai frecvente *„reprezentări cifrante”* sunt:

: u e i + II a ?

În continuare, vom identifica secvenţele identice, care se repetă în conţinutul criptogramei. Acestea sunt:

8 u II e II i (secvenţa apare de patru ori, în rândurile 1, 3, 4 şi 5)
: i * e : i (secvenţă repetată, în rândul 7)

Concluzie: sistemul de cifru este o „substituţie simplă”, fiindcă în acest tip de cifrare se păstrează secvenţe identice.

Fără a intra în detalii tehnice, în urma decriptării a fost stabilită următoarea cheie de cifrare:

Cifrant	**:**	**;**	**=**	**+**	**II**	**☐**	*****	**?**	**!**	**§**	**□**	**a**	**e**	**i**	**o**	**u**	**â**	**ê**	**é**	**4**	**8**
Clar	N	P	F	S	R	L	M	C	G	T	B	A	E	I	o	U	Â	Ĕ	Â	Z	D

În continuare, descifrarea criptogramei dă la iveală următorul text clar:

„SUNT DURERI CE NASC IN LEAGAN,
ŞI DEABIA-N MORMÂNT APUN.
SUNT DURERI CE NU AU NUME,
SUNT DURERI CE NU SE SPUN.

ASTFEL DE DURERI AMARE
ZAC ASCUNSE-N PIEPTUL MEU.
NIMENI, NIMENI NU LE STIE,
DECÂT SFÂNTUL DUMNEZEU.

CAROL SCROB”

Carol Scrob (1856-1913), „poet şi ofiţer”, era **mason, membru al „Lojii Progresul”** din Craiova. El fusese suspendat „pentru conduită nedemnă în lumea profană” (în vara anului 1882). A debutat în anul 1882 la Revista „Literatorul”, iar în volum, cu un an mai înainte, în 1881 (*„Rime pierdute”*, Craiova). Este cunoscut, mai ales, prin romanţe şi versuri erotice, multe puse pe muzică. Amintim: *„Plânge Bistriţa în vale”*, *„Ştii tu”*, *„Dor de răzbunare”*, *„Murele”*, *„Reverie”*, *„Lacrămile”*, *„O dorinţă”*, *„Bardul latinităţii”*, *„Luna ştie*”. A tradus din Carmen Sylva, Iulia Haşdeu, H. Heine, F. Coppée. Dar celebritatea, peste timp, îi va fi consolidată de *„Valurile Dunării”*, vals compus de Iosif Ivanovici, în 1880, pe versurile sale (*„Barca pe valuri”*).

În luna martie a anului 1883, Iosif Vulcan şi Carol Scrob s-au întâlnit la Bucureşti, la şedinţele „Junimii”.

A doua criptogramă

În numărul 24 din 15/27 iunie 1886 al revistei „Familia” (p. 292) este publicată această ***Criptogramă***, purtând semnătura *„Maria Silvia Danilă”*.

Criptograma este formată din 276 semne, dispuse pe 16 rânduri.

(e e ; Δ β Δ ! (o ! Δ + 2
; 2 * Δ + 2 i ! (e * | ∴ Δ ∴ e
X u ; Δ X ∴ i ! ! i (e X 2 i ! + i 2
| ; ê g ê ! (u Δ ! ! ∴ u ; ! ! e u
* i - ! + ∴ Δ * + u ; 2 X Δ * i u Δ ; | 2 X i i
; Δ * 2 ! + e ; e Δ ; + Δ ∴ e
g i u ∴ Δ i * 2 ! + e i ! ! Δ (o ! e
g i u ∴ Δ i ; u i (! ! ! e (i e u

X Δ ! e | u + e ! (i ! ; u ! ! e
* 2 √ i u Δ ; u i X o ! * o ∴ + 2
*2 * + i ! g u (i ! + ∴ Δ ; u ! ! e u * u √ ; e * u
Δ X e * + u √ Δ + Δ ; Δ ! ! o ∴
* 2 (I X u Δ (i o ; u ! ! i i
* 2 √ i u | e ! + ∴ u e ; ! ! o ; + 2
* i - ! + ∴ Δ * + Δ ; u ! ! e Δ ! ! Δ ∴ 2
∴ u g 2 ! (u ! ! e * 2 ! ! o ∴ u

Autorul criptogramei a folosit următoarele **semne, cifre** *şi* **litere** (***„reprezentări cifrante”***)

Semne: * ! + - X : ; (!! √ | Δ ∴
Cifre: 2
Litere: e i o u β g

În total, sunt 20 semne diferite. Frecvenţa acestor semne tipografice este următoarea:

<table>
<tr><th>*</th><th>!</th><th>+</th><th>-</th><th>X</th><th>;</th><th>(</th><th>!!</th><th>√</th><th>|</th><th>Δ</th><th>∴</th><th>e</th><th>i</th><th>o</th><th>u</th><th>β</th><th>g</th><th>2</th><th>Ê</th></tr>
<tr><td>19</td><td>44</td><td>18</td><td>2</td><td>9</td><td>17</td><td>13</td><td>14</td><td>4</td><td>5</td><td>28</td><td>15</td><td>25</td><td>24</td><td>9</td><td>28</td><td>1</td><td>5</td><td>18</td><td>2</td></tr>
</table>

De observat că, dintre cele 20 de ***„reprezentări cifrante”***, 8 semne apar cu o frecvenţă mai mare, în comparaţie cu celelalte. Am ordonat, în ordine descrescătoare, pe cele mai frecvente:

! Δ u e i * + 2

În continuarea analizei, un alt pas important este acela al stabilirii ***„secvenţelor identice”*** aflate în textul cifrat. Am

observat că în criptogramă avem câteva secvențe care se repetă:

Δ !! o ∴ ≈ Δ !! o ∴ u ;

g i u ∴ Δ i ≈ g i u ∴ Δ i

*** 2 ! + e ; e ≈ * 2 ! + e i** etc.

Prin urmare, putem emite ipoteza că această criptogramă este rezultatul unei ***„substituții simple”***, unde fiecărei litere din textul clar îi corespunde o ***„reprezentare cifrantă”***.

Din studierea amănunțită a acestor repetări, dar şi a altora, corelând ***„reprezentările cifrante”*** cu cele mai frecvente grafeme ale limbii române, am stabilit ***„cheia”*** folosită, respectiv următoarea corespondență între ***„literele cifrante”*** ale criptogramei şi ***„alfabetul clar”*** al limbii române:

<table>
<tr><th>*</th><th>!</th><th>+</th><th>-</th><th>X</th><th>;</th><th>(</th><th>!!</th><th>√</th><th>|</th><th>Δ</th><th>∴</th><th>e</th><th>i</th><th>o</th><th>u</th><th>ß</th><th>g</th><th>2</th><th>Ê</th></tr>
<tr><td>S</td><td>N</td><td>T</td><td>-</td><td>C</td><td>L</td><td>D</td><td>M</td><td>F</td><td>P</td><td>A</td><td>R</td><td>e</td><td>i</td><td>o</td><td>u</td><td>B</td><td>G</td><td>Ă</td><td>Î</td></tr>
</table>

Iată, acum, textul clar al Criptogramei:

„ De **EL** abandonată,
Lăsată-n disperare,
Cu lacrimi de căință,
Plângând amorul meu
Şi-n trist locaş al păcii,
La sfintele altare,
Jurai Sfintei Madone,
Jurai lui Dumnezeu

Că neputând în lume
Să fiu a **LUI** consoartă
Să sting din al meu suflet
Acest fatal amor
Să zic adio lumii,
Să fiu pentru **EL** moartă
Şi-n trista lume amară
Rugându-mă să mor.”

Discuție:

a) NUMELE AUTORILOR: *„Ida Handrea”* ar putea să fie o „anagramă” a autorului criptogramei ori un pseudonim.

Folosirea pseudonimelor era o practică curentă în publicistica acelor vremi.

Însuşi Eminescu a semnat unele articole cu pseudonime precum: ***Varro*** („Fedeațiunea”), **Y** („Convorbiri Literare”), ***E.M.*** („România Liberă”), **E** („Fântâna Blanduziei”), ***Fantasio***, ***Harțag*** etc. („Timpul”).

Şi în paginile revistei „Familia” se utilizau asemenea pseudonime. Astfel, o recenzie asupra ediției princeps a poeziilor lui Eminescu este semnată *„Sor A. C.”*, anagrama numelui scriitorului Iuliu I. Roşca[2].

Cu toate acestea, este de presupus ca *„Ida Handrea”*, respectiv *„Maria Silvia Danilă”* sunt nume fictive, fiindcă este puțin probabil ca două persoane diferite să utilizeze aceeaşi **metodă de cifrare**: *substituție simplă, cu text împărțit pe cuvinte, în care vocalele rămân neschimbate* (dar cifrate, evident, cu chei diferite).

b) SEMNIFICAȚIA CRIPTOGRAMELOR. În primul text criptic, redacția „Familiei” dezvăluie numele real al autorului: Carol Scrob. Lăsând în plan secund conținutul explicit al versurilor, mesajul subsidiar al criptogramei ar putea fi o aluzie voalată la „maladia” Poetului, probabil o boală congenitală („sunt dureri ce nasc în leagăn”), incurabilă („şi deabia-n mormânt apun”), asupra căreia trebuie păstrată o cuvenită „discreție” („sunt dureri ce nu au nume”; „sunt dureri ce nu se spun”). Terenul este deschis oricărei interpretări!

---

[2] Iuliu I. Roşca, poet minor („Zimbri şi lacrimi”, poezii, 1880), cel ce o ceruse în căsătorie pe Veronica Micle, în 1881, redactor al foii umoristice „Ghimpele”, redactor-şef al revistei artistice şi literare „Doina”, semna frecvent diverse articole în „ Familia”, cu pseudonimul „A.C. Sor” sau „Sor A.C.”. Acesta obține, la 10 aprilie 1887, Pemiul Năsturel Herescu al Academiei Române, în valoare de 4000 lei, pentru două insignifiante drame: „Fata de la Cozia – dramă în versuri” (1886) şi „Lăpuşneanu, domnul Moldovei – dramă” (1886), într-o vreme în care M. Eminescu era ajutat, din mila admiratorilor, prin liste de subscripție publică!

În continuare, vom zăbovi mai cu seamă asupra semnificației celei din urmă criptograme.

În analiza acestei chestiuni pornim de la o constatare: cele două poezii dau expresie unei stări lirice plină de vibrații, mult gustată de cititoarele acelor vremuri.

Tipărirea producțiilor lirice, ilustrând sentimente de dragoste sau de durere, într-o manieră emfatică, se înscrie într-o lungă tradiție, datând de la începutul secolului al XIX-lea şi ilustrată de poeții Văcăreşti, Costache Conachi, Vasile Cârlova, Alexandru Donici, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu sau Anton Pann. Aceştia educaseră gustul saloanelor mondene prin cântări şi lamentații, pline de suspine, de „ah" şi „oh". Purtând denumiri diverse: elegie, sonet, idilă, gazel, madrigal, canțonetă ori romanță, aceste versuri completau în mod eclectic sumarul unei reviste, altfel meritorii, ce avea pe frontispiciul său un titlu foarte atrăgător: *„Familia – Foaie enciclopedică şi beletristică cu ilustrațiuni".*

Ulterior, autori ca Bonifaciu Florescu, Carol Scrob, Mircea Demetriade sau Th. M. Soenescu, oricât de insignifianți ni s-ar părea astăzi, erau cultivați în multe dintre revistele literare ale vremii.

„Familia" avea un program literar serios, urmărit cu tenacitate timp de aproape 40 de ani de către întemeietorul ei, Iosif Vulcan, prin care educa gustul cititorilor săi, printre modalități fiind şi culegerea şi tipărirea unor „producțiuni folcloristice", aparținând tuturor regiunilor istorice româneşti.

Cu toate acestea, poezia de mai sus nu face parte din rândul colecțiilor de folclor, nu este opera unui creator popular anonim. Mai mult, sintagma: *„Să zic adio lumii"* sună atât de apropiat de tonalitatea liricii eminesciene!

În aceeaşi ordine de idei, expresia savantă *„lacrimi de căință"* (**Ioan Scăraru**, **Cuvântul 7**, vorbeşte despre cel ce se roagă cu *„lacrimi de căință"*) sau neologismele: *„**abandoată**"*, *„lăsată-n **disperare**"*, *„neputând să fiu a lui **consoartă**"*, *„**fatal amor**"*, precum şi întreaga atmosferă elegiacă a celor două strofe, ne duc cu gândul la o altă ipoteză: mesajul conține o referire la relația Eminescu – Veronica.

Suntem în anul 1886. Legătura lui Eminescu cu Veronica devenise imposibilă. Să fie aceasta o poezie premonitorie (din toamna acestui an, până în primăvara anului următor, Poetul va fi internat la Mânăstirea Neamț), sau un semnal criptic, adresat cititoarelor saloanelor mondene[3], acolo unde „Familia" era nelipsită, că relația dintre Eminescu și Veronica se afla în atenția cercului de cunoscuți, că situația celor doi colaboratori de marcă este extrem de dramatică.

O știre pe cât de tristă, pe atât de jenantă, putea fi accesibilă doar celor „inițiați" în tainele scrierilor cifrate. Erau cele două personalități prezențe întâmplătoare în paginile revistei „Familia"? Desigur, nu. Fără îndoială, Iosif Vulcan nu putea rămâne indiferent față de drama lui Eminescu.

Pe de altă parte, se poate afirma că, exceptând „Convorbirile Literare", nici o altă publicație contemporană poetului nu a fost atât de atașată dorinței de promovare a operei Luceafărului precum a fost „Familia"[4].

Creațiile eminesciene, prin cele 36 de poezii tipărite în decursul vremii, cărora li se adaugă traduceri, recenzii și cronici dramatice, sunt o prezență remarcabilă în paginile acestei reviste[5].

---

[3] Revista „Familia" era citită cu precădere de către reprezentantele sexului frumos, după cum rezultă dintr-o scrisoare adresată de Iosif Vulcan lui Simion Florea Marian, în anul 1898 (Manuscris aflat la Complexul Muzeal Bucovina – Suceava): Expeditorul informează că s-a bucurat de voluminoasa scrisoare primită, dar s-a întristat văzând că nu poate publica în „Familia" „frumosul și valorosul studiu folcloristic". „Familia" e citită mai cu seamă de femei, asupra cărora cuvântul ploșniță ar face o „impresiune dezgustătoare și neestetică". Înapoiază manuscrisul, cerând altul „potrivit pentru femei", fără „cuvinte nepermise într-un salon și într-o societate de dame".

[4] În perioada atât de grea a internării lui Eminescu la o clinică din străinătate, revista „Familia" promova Ediția Princeps, prin informarea cititorilor asupra cărții dar și prin recenzii elogioase: „Familia", XIX (1883), nr. 49, dec. 4/16, p. 594; idem, nr. 1, ian. 1/13, p. 10; idem, nr. 5, ian. 29 / febr. 10, p. 56-57.

[5] În perioada 1866-1869 lui Eminescu i se publică în „Familia" 12 poezii, iar în perioada 1883-1889 încă 24, o parte dintre ele fiind reluări ale poeziilor de debut.

În mod constant, mai ales în ultima parte a vieții poetului, publicația condusă de Iosif Vulcan a fost singura care a semnalat cu conştinciozitate cititorilor apariția edițiilor antume ale volumului de poezie al lui Eminescu, din 1884, 1885, 1888 şi 1889.

Aceleaşi constatări şi în privința Veronicăi Micle. Ea a fost aproape la fel de prezentă în paginile revistei ca şi Eminescu, numele său apărând aici încă din anul 1879, prin publicarea unei creații mai vechi, *„Legenda rosei”* („Familia”, an XV, 1879, nr. 41, 3/15 iunie, p. 274.). Prin consens, se consideră însă că debutul oficial al Veronicăi Micle, ca autoare lirică, în paginile „Familiei”, a fost marcat de tipărirea meditației *„Soarta mea”* („Familia”, an XVII, nr. 45, din 25 iunie / 3 iulie 1881, p. 286), entuziast semnalat de însuşi Iosif Vulcan. În scrisoarea trimisă revistei, aceasta făcea următoarea mărturisire de credință: „vă rog, domnule redactor, să primiți ca un tribut adus țării mele natale, care e Transilvania, aceste versuri…”

Veronica Micle era nu numai colaboratoare ci şi o cititoare fidelă a revistei lui Iosif Vulcan. Frumosul pastel *„Lacoglindă”*, descriind frumusețile naturale din Valea Yozemiti, California (publicat de „Convorbiri Literare” la 1 februarie 1881) este inspirat de gravura apărută pe coperta revistei „Familia” (nr. 72, an XVI, 21 sept. / 3 oct. 1880), cu explicațiile de rigoare, oferite de Iosif Vulcan, la p. 446.

În anul 1881 îi mai sunt tipărite încă 3 poezii: *„Doresei…”* („Familia”, nr. 50, 9/21 iulie, p. 522), *„Prevestiri”* („Familia”, nr. 55, 26 iulie / 7 august, p. 354), *„Răpită”* („Familia”, nr. 84, 13/25 decembrie, p. 595).

Alte 3 poezii vor vedea lumina tiparului în anul 1883: *„Să pot întinde…”* („Familia”, nr. 44, 30 oct. / 11 noiembrie, p. 527), *„Că te-am iubit”* („Familia”, nr. 48, 27 noiembrie / 9 decembrie, p. 573), *„De pe-un vârf…”* („Familia”, nr. 48, 27 noiembrie / 9 decembrie, p. 1).

În anul 1885, revista publică, sub semnătura Veronicăi Micle, un amplu reportaj dedicat turneului artistic al Teatrului Național din Bucureşti la Cernăuți, Botoşani şi Iaşi, în care este prezentată în mod elogios personalitatea artistei Aristița

Romanescu („Familia", nr. 28, 14/26 iulie 1885, p. 332). De remarcat că, în acest articol, apare pentru prima dată în peisajul literar sintagma: *„Aristița Romanescu* ***Luceafărul*** *teatrului român"*, comparație care îl va defini, însă, pentru eternitate pe… Eminescu!

Tot în acest an se tipăreşte *„Lui Victor Hugo (de dl. Al. Gr. Şuțu*)", („Familia", nr. 32, 11/23 august, p. 387).

În 1887, „Familia", va publica poezia *„La un portret"* („Mă pierd uitându-mă la tine; / Cuprinsă ca de-un farmec sfânt…"), versuri ce vor fi notate de poetă şi pe reversul fotografiei din tinerețe a lui Eminescu, precum şi alte două creații lirice: *„S-a stins…"* („Familia", an XXIII (1887), nr. 31, 2/14 august, p. 363), *„Ca astăzi…"* („Familia", nr. 34, 23 august / 4 septembrie, p. 399).

Dintre poeziile publicate în revistă în anul 1888 amintim poezia *„Singură. Dedicație scumpei mele amice Smaranda Gârbea (Smara*)"[6] („Familia", an XXIV (1888), nr. 33, 14/26 august, p. 373), („De câte ori am tresărit / La fiece mişcare…."), în fapt un omagiu adus lui Mihai Eminescu, precum şi *„Uitare. Dedicație scumpei mele amice Smaranda Gârbea (Smara)"*, (idem).

Două dintre poeziile Veronicăi Micle, *„Singură"* şi *„Nu plânge"* au devenit, cu timpul, răspândite romanțe, fără ca interpreții lor să ştie cine este autoarea versurilor!

Creația poetică a Veronicăi Micle era atât de apreciată în redacția „Familiei" încât numele acesteia era o poartă deschisă chiar şi pentru fiicele sale, în special, Virginia Micle, al cărei nume este publicat pentru prima oară în paginile revistei amintite în numărul 36 din 4/16 septembrie, 1884, p. 428.

Iosif Vulcan urmărea cu atenție viața literară din Bucureşti, mai ales după anul 1880, când sediul redacției revistei se mută de la Budapesta la Oradea, şi chiar participă la unele dintre reuniunile ținute în casa lui Maiorescu. Era la curent,

---

[6] Credincioasă memoriei Veronicăi Micle, revista „Familia" dedica, prin pana prietenei sale, Smaranda Gârbea – Maica Smara –, un memorabil **Epitaf**: „Suflet care ai zburat spre ceruri, suflet care ai iubit /Ai fost mare prin durere, iar durerea te-a zdrobit; / Însă-n inimile noastre, tu, de-apururi vei trăi, / Căci, poetă ai fost mare şi-ai ştiut a suferi".

evident, şi cu întâmplările picante ale vieții saloanelor bucureştene.

Printre revistele de peste munți, „Familia" a fost prima care a informat cititorii români răspândiți în Imperiul Austro-Ungar despre evenimentele majore din viața Poetului, în primul rând debutul tânărului Eminescu, apoi drama din vara anului 1883 şi, ulterior, despre moartea acestuia, când un întreg număr al revistei, ce-i este dedicat Luceafărului, apare în chenar de doliu.

Cele mai triste poezii aparținând acestei perioade, reprezentând „momentul depresionar al vechii lui pasiuni veroniene" (Perpessicius), apar în „Familia" între aprilie 1883 şi februarie 1884: *„S-a dus amorul"*, *„Când amintirile"*, *„Adio"*, *„Ce e amorul"*, *„Pe lângă plopii fără soț"*, *„Dacă"*, *„Din noaptea"*.

De altfel, un prețios document din vara anului 1883 arată trăinicia legăturii lui Eminescu cu „Familia". Aflăm din el că Poetul s-a arătat plăcut surprins şi măgulit pentru onorariul primit în avans (35 de lei), în urma permisiunii publicării celor 7 poezii ale sale în revista în care debutase în urmă cu 17 ani, exprimându-şi în acelaşi timp dezamăgirea față de receptarea negativă a operei sale:

Scrisoarea lui Eminescu adresată lui Iosif Vulcan
[Bucureşti, vara 1883]

Mult stimate d-le şi amice!

Mulțumesc pentru onorarul trimis – cel întâi pentru lucrări literare pe care l-am primit vrodată-n viață. În România domneşte demagogia şi în politică şi în literatură; precum omul onest rămâne aci necunoscut în viața publică, astfel talentul adevărat e înecat de buruiana rea a mediocrităților, a acelei şcoale care crede a putea înlocui talentul prin impertinență şi prin admirație reciprocă.

Iartă-mi, stimate amice, acest ton polemic, dar te asigur că a fost pentru mine o rară mângâiere de-a mă

vedea remunerat dintr-un colț atât de depărtat al românimii, din Oradea Mare – când în țara mea proprie nu voi ajunge nicicând să însemnez ceva, esceptie făcând de cercul restrâns al câtorva amici. Şi-apoi să nu fiu pesimist?...

„Familia”, XXXV (1899), nr. 23, 27 iun./9 iul., p. 301-302

Am ilustrat prin aceste câteva exemple ideea că, atât Veronica Micle, dar mai ales Mihai Eminescu, au fost prezenți în paginile revistei „Familia”, iar această scriere criptică poate avea legătură cu situația relației tragice a celor doi.

Fără îndoială, cele două eşantioane de scriere cifrată sunt, în acelaşi timp, două mesaje de tip masonic.

Dacă privim cu atenție „reprezentările cifrante” din cele două criptograme, observăm prezența unor simboluri de tip masonic:

∴	Δ	□	□
3 puncte	echer	compas	pătrat

Aceste semne au darul de a atrage atenția asupra faptului că autorii criptogramelor nu sunt străini de secretele masoneriei, iar rolul acestor cifruri este, probabil, acela de a transmite cititorilor avizați informații sensibile şi importante despre viața intimă a doi dintre colaboratorii de seamă ai revistei „Familia”.

În felul acesta avem încă o dovadă că, în vremea lui Eminescu, mesajele criptice constituiau o modalitate de a se transmite anumite informații prin intermediul presei.

„Din archivul Național…”

Ioan T. VESCAN

Când la data de 27 mai 1972 în Fondul personal M. Eminescu de la Arhivele Statului din Bucureşti s-a arhivat sub cota II Dosar 103 memoriul poeziei *Pocăința bețivului*, acesta, fără îndoială, a fost atribuit poetului, certitudinea rămânând definitivă până astăzi.

Manuscrisul, mai puțin cercetat, este un format A4 patinat de vreme, conținând 10 strofe scrise cu creion negru, 5 recto şi 5 verso, din poezia cu titlul subliniat *Pocăința bețivului*; hârtia păstrează încă urme vizibile de împăturire (în 4!), două cuvinte aflate pe linia de îndoire sunt şterse, iar alte două indescifrabile. Se poate deduce că manuscrisul nesemnat, împăturit în acest mod, va fi fost purtat în buzunarul poetului şi citit la diverse ocazii.

În catalogul „M. Eminescu în documente de arhivă”, Ed. Ministerului de Interne, Bucureşti, 2001, la pagina 99, poziția 699, se precizează:

– „1880 – Poezia *Pocăința bețivului* scrisă de o altă mână şi atribuită lui Mihai Eminescu”, D.A.N.I.C col. M. Eminescu, II 103, copie”

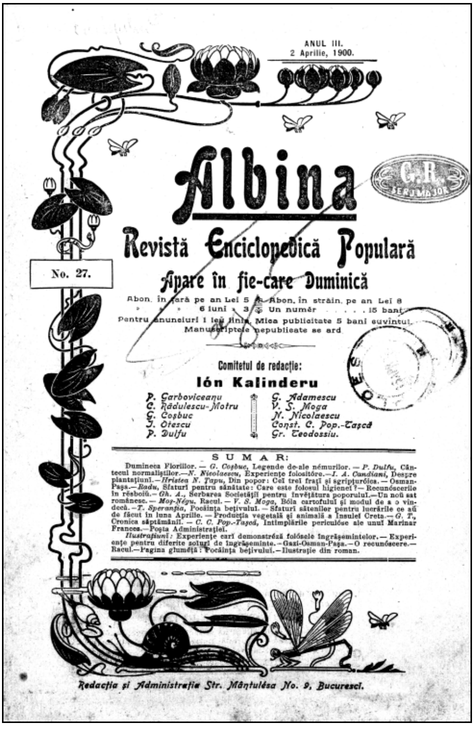
După precizarea din Catalog, poezia, de altfel o anecdotă, este reprodusă în volumul 23 partea întâi, „Documentar M. Eminescu. B.A.R. Editura Fundației Naționale pentru Ştiință şi Artă, Buc. 2009”, penultimul care va încheia facsimilarea totală a manuscriselor eminesciene cunoscute.

Tot aici, în volum, se află facsimilate şi cele 16 documente aflătoare în Dosarul II 104, din acelaşi Fond. Versurile cu caracter obscen precum: „Tu cu fii; Un tablou cuviincios; Carnavalul; Scarlat; Fetele din Popa Nan; Fata Popii Ghețului”

etc., manuscrise provenite din arhiva Maiorescu şi adnotate chiar de mâna criticului cu cerneală violetă în colțul din dreapta sus al primei file: „Manuscripte de la Mihail Eminescu”.

Dar autorul *Pocăinței* nu este Eminescu ci… Dimitrie Theodor Speranția cum aveam să descoperim ulterior printr-o întâmplare.

La un bătrân anticar bucureştean, răsfoind din colecția „Albina. Revistă Enciclopedică Populară”, în numărul 27, anul III din aprilie 1900, la sumar, în pagina glumeață, am găsit: „T. SPERANȚIA. POCĂINȚA BEȚIVULUI – Ilustrație din roman” (sic). Intercalată în text, ilustrația semnată cu aldine în colțul dreapta jos BRAND a fost realizată în „Atelierul de Arte şi FOTO GRAVURA J BRAND. Str. Apolodor nr. 17 Bucureşti”, atelier care executa „clişeuri de orice natură şi după ori ce fel de originale”, după cum aflăm dintr-o reclamă apărută în Almanahul „Cartea Lumei, nr. 5 din 1 martie 1906”.


ANUL III.
2 Aprilie, 1900.

Albina

No. 27.

Revistă Enciclopedică Populară

Apare în fie-care Duminică

Abon. în țară pe an Lei 5 — Abon. în străin. pe an Lei 8
» » » 6 luni » 3 — Un număr . . . . . 15 bani
Pentru anunciuri 1 leŭ linia. Mica publicitate 5 bani cuvîntul.
Manuscriptele nepublicate se ard

Comitetul de redacție:
Ión Kalinderu

P. Garboviceanu — G. Adamescu
C. Rădulescu-Motru — V. S. Moga
G. Coşbuc — N. Nicolaescu
I. Otescu — Const. C. Pop.-Taşcă
P. Dulfu — Gr. Teodossiu.

SUMAR:

Dumineca Floriilor. — *G. Coşbuc*, Legende de-ale némurilor. — *P. Dulfu*, Cânteceul normaliştilor.—*N. Nicolaescu*, Experiențe folositóre.—*I. A. Candiani*, Despre plantațiunĭ.—*Hristea N. Țapu*, Din popor: Ceĭ treĭ frațĭ şi sgripțuróica. — Osman-Paşa.—*Radu*, Sfaturĭ pentru sănătate: Care este folosul higieneĭ?— Recunóscerile in rĕsboiŭ.— *Gh. A.*, Serbarea Societățiĭ pentru învĕțătura poporuluĭ.—Un noŭ sat românesc. — *Moş-Négu*, Racul. — *V. S. Moga*, Bóla cartofuluĭ şi modul de a o vindecă. —*T. Speranția*, Pocăința bețivuluĭ. — Sfaturĭ săteniler pentru lucrările ce aŭ de făcut in luna Aprilie. — Producția vegetală şi animală a Insuleĭ Creta.— *G. T.*, Cronica săptămâniĭ. — *C. C. Pop.-Taşcă*, Intîmplările periculóse ale unuĭ Marinar Frances.—Poşta Administrațieĭ.

Ilustrațiunĭ: Experiențe carĭ demonstrézǎ folósele îngrăşemintelor.— Experiențe pentru diferite solurĭ de îngrăşeminte.—Gazi-Osman-Paşa.—O recunóscere.— Racul.—Pagina glumétă: Pocăința bețivuluĭ.—Ilustrație din roman.

Redacția şi Administrația Str. Mântulésa No. 9, Bucurescĭ.

Poznaşul scriitor şi folclorist moldovean, Dimitrie Theodor Speranția, contemporan cu Eminescu, născut la Oneşti în 1856 şi decedat la Iaşi în 1929, autor al: „Anecdotelor populare”, Buc. 1888; „Anecdotelor afumate”, Buc. 1893; „Ce face beția”, 1900; „Anecdotelor botezate”, Buc. 1903 – cu prefața lui Al. Vlahuță, este prin urmare autorul manuscrisului din Dosarul II 103!

Pagina glumétă.

POCĂINȚA BEȚIVULUĬ

DE

T. SPERANȚA.

Un bețiv odinióră — dar eŭ ḑic că se puteà
Chiar și ne bețiv să fie, ci să tragă la măsea,
Că el alta nu făceà
Ci càtà numaĭ să bea —



Cum treceà pe lângă-o crîşmă orĭ pe lâng-o băcănie
Şi paharele cu ochiul îĭ făceaŭ par'că să vie,
Vrea să intre, însă-şĭ ḑice:
«O! Pârdalnică de gură
«N'o să-țĭ viĭ odată 'n minte
«Să te laşĭ de băutură?
«Văd şi eŭ c'aicĭ e crîşmă
«Şi sînt sticle şi butóĭe

738 ALBINA

«Ce-ar puté să-ţĭ ude gâtul
«Şi picióre le să-ţĭ móĭe;
«Dar, la dracul, e ruşine!
«Haĭde, fiĭ şi tu bărbat!
«Nu intrà, şi trecĭ alăturì
«Ca şi cum aĭ fi uĭtat.
«Ḑi: nu voiŭ! şi trecĭ nainte,
«Şi-o să veḑĭ că merge bine.
«Inceputu-ĭ anevoe
«Urma vine de la sine

. . . .

. . . .

Şi ḑicênd ast-fel în sine-şĭ, se trezì c'a şi trecut
De la crîşmă hăt departe, precum planul şi-a făcut.
Şi voios de-aşà ispravă, când văḑù cu bucurie
Că maĭ are el într'însul încă-atâta bărbăţie,
Ḑice:
— «Bravo, dragă gură!
«Ia acuma văd şi eŭ
«Că-s stăpân deplin pe mine,
«Ca să beaŭ orĭ să nu beaŭ.
«Ce să-ţĭ fac, iubito, spune? —
«Nu sciŭ cum să-ţĭ mulţumesc
«Că trecuşĭ de crâşmă-alăturĭ!!
«Haĭ 'napoĭ să te cinstesc.»

În epocă – şi nu numai atunci – circulau oral texte din aşa numitele „Irmoase” şi „Cântece de lume”, unele chiar deocheate, auzite prin crâşme şi cafenele, multe fiind notate de Eminescu şi păstrate în manuscrise, iar *Pocăinţa beţivului* este posibil să fi fost ascultată atunci, dar netranscrisă.

Datarea 1880 făcută de către Arhive este surprinzătoare; cert este faptul că anecdota este publicată de Th. Speranţia în Revista Albina în anul 1900, dar „textul scris de altă mână” – de ce nu chiar de Speranţia? – pe o coală de hârtie să fi ajuns în arhiva Maiorescu, iar de aici, împreună cu teancul versurilor obscene, să treacă în dosarele Arhivelor. Confuzia creată, Eminescu-Speranţia, se poate explica prin acest raţionament.

În fine, pentru reproducerea textului anecdotei, vom proceda atipic, în sensul că nu vom transcrie – din economie de spaţiu – pe două coloane textele identice, ci vom ataşa numai

textul şi ilustrația din Revista Albina, cititorul putând face lesne comparația cu cel din volumul 23 „Documentar Eminescu” (N.B.: Volumul se află în Fondul Eminescu, Donația I.C. Rogojanu, Biblioteca Județeană „Mihai Eminescu” Botoşani), menționând că aici lipsesc două versuri:

„Că el alta nu făcea
Ci căta numai să bea”

PROZIT!

Mihai Eminescu: bibliografie selectivă – 2009* –

Camelia STUMBEA şi *Ingrid BÂRLEANU*,
B.C.U. „Mihai Eminescu”, Iaşi

A. OPERA

EMINESCU, Mihai. **Când crivățul cu iarna…** În: *BANAT*, An. 6, 2009 ian, nr. 1, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Ce suflet trist = Quelle âme amère; Odă = Ode; Şi dacă… = Et si…; Peste vârfuri = Sur les cimes; De vorbiți, mă fac că n-aud = Si vous parlez, je fais le sourd!** Transpuse în limba franceză de Paula Romanescu. În: *PORTO-Franco*, An. 18, 2009 ian-feb-mar, 2009, p. 8, 10.

EMINESCU, Mihai. **Deşteaptă-te, române**. În: *POEZIA*, An. 15, 2009, nr. 3 (49), p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Împărat şi proletar**. În: *13 plus*, An. 12, 2009, nr.1-2-3, p. 2-3.

EMINESCU, Mihai. **Învierea**. În: *BANAT*, An. 6, 2009 mar, nr. 3, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Lumină de lună. Poezii alese / Lumière de lune. Poèmes choisis**. Trad. în limba franceză de N. Bilithikiotis. Ediție bilingvă. Botoşani, Editura Geea, 2008.

EMINESCU, Mihai. **Manuscrisele Mihai Eminescu**. Ediție coordonată de Eugen Simion, preşedintele Academiei Române. Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2007-2009, 16 vol. (vol. 8-22, 24).

* Conține şi completări pe anul 2008

EMINESCU, Mihai. **Manuscrisele Mihai Eminescu** [resursă electronică]. Ediție coordonată de Eugen Simion, preşedintele Academiei Române. Bucureşti, Academia Română, Editura Enciclopedică, 2004-2009, 22 CD-uri (vol. 1-6, 8-22, 24).

EMINESCU, Mihai. **Opere politice**. Ediție integrală îngrijită de Cassian Maria Spiridon. Iaşi, Timpul, 2008, 1570 p.

EMINESCU, Mihai. **Poesii**, Iaşi, Editura Alfa, 2009, 306 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Ediție îngrijită de Maria Rafailă. Bucureşti, Erc Press, 2009, 2 vol.

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Traduceri în limba arabă de Salah Mahdi, prefață de Daniel Corbu. Iaşi, Editura Princeps Edit, 2009.

EMINESCU, Mihai. **Sărmanul Dionis: poemă scenică în 5 tablouri**. În: *PORTO-Franco*, An. 18, 2009 apr-mai-iun, p. 10-13. Fragment preluat din volumul *Omagiu lui Eminescu*. Ed. a II-a, Galați, Editura „Dunărea de Jos", 2009.

EMINESCU, Mihai. **Şi dacă = Y si…** Trad. de Mario Castro Navarette. În: *BAAADUL literar*, An. 3, 2009 nov, nr. 4, p. 81.

EMINESCU, Mihai. **Şi răsună printre papuri**. În: *POEZIA*, An. 15, 2009, nr. 1, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Timpii-n orgii**. În: *POEZIA*, v. 15, 2009, nr. 2 (48), p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Trecut-au anii = Passèrent les années; Un câine-i omenirea = Le monde est un chien.** Traduceri de Paula Romanescu. În: *PORTO-Franco*, An. 18, 2009 apr-mai-iun, p. 9.

EMINESCU, Mihai. **(Vrei să fii); (În somn); Cristalografie; (De poftiți); Unui; [E vinul de-azi mai rău ca cel]**. În: *BAAADUL literar*, An. 3, 2009 aug, nr. 3, p. 24.

EMINESCU, Mihai. **À mes critiques ; Le soir sur la colline ; Pourquoi tu ne viens pas**. Traducere în limba franceză de Coca Soroceanu. În: *POEZIA*, An. 15, 2009, nr. 3, p. 98-100.

EMINESCU, Mihai. **Le désir**. Traduction: Coca Soroceanu. În: *POEZIA*, v. 15, 2009, nr. 1, p. 79.

EMINESCU, Mihai. **Lorsque les souvenirs...** Traduit du roumain par Constantin Frosin. În: *POEZIA*, v. 15, 2009, nr. 2 (48), p. 51.

B. REFERINȚE CRITICE

ABRAMCIUC, Maria. **Orfeu: conotații ale modelului în literatura română**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 15, 2009, nr. 1, p. 194-202.

AGACHI, Andreea Elena. **Statutul personajului în nuvela *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 9-18.

ALBU, Magdalena. **Sfericitatea eternă a geniului, Eminescu…** În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 aug, nr. 92, p. 4759.

ALUI GHEORGHE, Adrian. **„Dacă tot nu există Moş Crăciun, de ce-ar fi existat Eminescu?”** În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 18-27.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

ANCA, George. **Mantra Eminescu (I)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 iun, nr. 90, p. 4629-4631.

ANCA, George. **Mantra Eminescu (II)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 iul, nr. 91, p. 4657-4658.

ANDREESCU, Livia; DRĂGHICI, Iulia. **Mihai Eminescu – Poezii : predarea unui fragment la clasele I-IV**. Alexandria, Tipoalex, 2009, 32 p.

BĂLĂEȚ, Dumitru. **Atmosfera de bibliotecă în poezia eminesciană**. În: *BIBLIOTECA*, An. 20, 2009, nr. 5, p. 124-125, 127.
Articolul face parte din studiul *Antropogeneza culturală şi bibliotecile* (VII).

BĂLTEANU, Viorica. **Miscellanea romanica**. Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2009, 299 p.
Conţine texte în lb. română şi italiană.

BHOSE, Amita. **Eminescu şi India**. Prefaţă şi postfaţă de Zoe Dumitrescu-Buşulenga; cuvânt înainte şi note de Amita Bhose; note finale de Mihai Dascăl. Ediţie îngrijită şi argument de Carmen Muşat-Coman. Bucureşti, Cununi de stele, 2009, 199 p.

BITOLEANU, Iulian. **Concepţia jurnalistică a lui Mihai Eminescu**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 mar, nr. 87, p. 4294.

BITOLEANU, Iulian. **Gazetarul Eminescu şi religia**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 sep, nr. 93, p. 4884-4885.

BITOLEANU, Iulian. **Jurnalistica eminesciană în exegeza contemporană**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 iun, nr. 90, p. 4601.
Rodica Magdalena Baciu, *Conştiinţă critică şi viziune tragică în publicistica eminesciană*. Editura Universitaria, 2005.

BOGDAN, Ioana; BOICEA Dan. **Salvaţi-l pe Eminescu sau lăsaţi-l să doarmă!** În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 17, 2009 ian 14, nr. 956, p. 8-9.
Anchetă la care răspund Mircea Cărtărescu, Iulian Costache, Nicolae Manolescu, Florin Dumitrescu.

BOT, Ioana. **Dilatarea la indefinit sau adormitoarea eminescologie**. În: *DILEMATECA*, An. 4, 2009 iun, nr. 37, p. 85.
George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană*. Iaşi, Editura Timpul, 2005.

BOT, Ioana. **Manuscrisele eminesciene între fantasmă culturală şi obiect de studiu**. În: *DILEMA veche*, An. 6, 2009 apr 30, nr. 272, p. 14.

BRAD, Ion. **[„Crescut şi educat la Blaj, oraşul redeşteptării naţionale a românilor, supranumit de Eminescu «Mica Roma», era firesc să mă împărtăşesc şi eu de curentul «anti/Grama»”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 42-47.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

BRAD, Ion; CRĂCIUN, Cristiana; CRĂCIUN, Victor. **Eminescu: evocare cinematografică în două părți**. [Bucureşti], Semne, 2009, 200 p.

BRAIS, Aura. **Viața lui Mihai Eminescu: pentru elevi**. Ediția a 3-a. Bucureşti, Editura Coresi, 2009, 96 p.

BUZAŞI, Ion. **Addenda la *Eminescu şi Blajul***. În: *ASTRA*, An. 4, 2009 iul, nr. 32, p. 5.
Ion Buzaşi, *Eminescu şi Blajul*. Bucureşti, Editura Iriana, 1994, 139 p.
Despre articolul lui Nicolae Brânzeu publicat în *Familia*, An. 25, nr. 48 (26 nov - 8 dec. 1889).

BUZAŞI, Ion. **[Granița între un «detractor» şi un critic exigent este precis delimitată…].** În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 50-62.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian".

BUZAŞI, Ion. **Lucian Blaga în apărarea lui Eminescu: un articol fabulă**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 iul-aug-sep, nr. 139-140-141, p. 107-110.
Despre articolul *De la cazul Grama la tipul Grama* de Lucian Blaga, publicat în revista *Saeculum*, An. 2, 1944, nr. 1 (ian-feb), p. 87.

Care este versul / poemul eminescian favorit? Anchetă realizată de Marius Chivu; răspund Constantin Abăluță, Liviu Antonesei, Vasile Baghiu, Emil Brumaru, Mircea Cărtărescu, Svetlana Cârstean, Dan Coman, Şerban Foarță, Bogdan Ghiu, Claudiu Komartin, O. Nimigean, Oana Cătălina Ninu, Ioan Es. Pop, Andra Rotaru, Dan Stanciu, Liviu Ioan Stoiciu, Floarea Țuțuianu. În: *DILEMATECA*, An. 4, 2009 ian, nr. 32, p. 57-62.

CĂLINESCU, George. **Călinescu, despre Eminescu**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 17, 2009 mai 6, nr. 972, p. 15.
Articol apărut în *Adevărul literar şi artistic*, în anul 1938.

CÂRLAN, Nicolae. **M. Eminescu în context bucovinean**. Suceava, Editura Lidana, 2009, 168 p.

CERNAT, Paul. **Eminescu la intrarea dinspre grădină**. În: *OBSERVATOR cultural*, v. 10, 2009 apr 30 - mai 6, nr. 472, p. 13.

Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu*. Bucureşti, Editura Humanitas, 2009, 172 p.

CHELARU, Marius. **Mihai Eminescu, *Basarabia*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2009, 120 p.** / Peregrinus. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 dec, nr. 12, p. 179.

CHELARU, Marius. **Mihai Eminescu, *Din valurile vremii / Dall'onde degli evi*, ediţie bilingvă română-italiană, antologie critică şi biobliografie de Geo Vasile, postfaţă (*Receptarea lui Eminescu în Italia*) de Fulvio del Fabro, Editura Institutul European, Iaşi, 2008, 382 p.** / Peregrinus. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 iun, nr. 6, p. 185.

CHELARU, Marius. **Mihai Eminescu, *Opere politice*, ediţie integrală îngrijită de Cassian Maria Spiridon, Timpul, Iaşi, 2008, 1570 p.** / Peregrinus. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 mai, nr. 5, p. 174.

CHELARU, Marius. **Mihai Eminescu, *Poesii*, Editura Alfa, Iaşi, 2009, 306 p.** / Peregrinus. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 dec, nr. 12, p. 179.

CHIOARU, Dumitru. **[„Contestarea este la urma urmei o atitudine culturală legitimă ca şi celebrarea unei valori, atâta vreme cât nu toţi oamenii se simt reprezentaţi de ea sau nu toţi acceptă judecăţi definitive”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 91-95.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

CHIVU, Marius. **Un om pasional : Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu*, Editura Humanitas, 2009**. În: *DILEMA veche*, v. 6, 2009 mai 14-20, nr. 274, p. 15.

CHIVU, Marius. **Omul Eminescu**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 17, 2009 mai 20, nr. 974, p. 6.
Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu*. Bucureşti, Humanitas, 2009.

CHIVU, Marius. **Ukse Nime : Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, 2008.** În: *DILEMA veche*, v. 6, 2009 ian 22-28, nr. 258, p. 15.

Volum alcătuit din trei studii: *Eminescu la Berlin*; *Între Berlin şi Charlottenburg*; *Bucureşti, 28 iunie 1883*.

CIFOR, Lucia. **Eminescu între Kulturkampf şi Methodenstreit**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 204-208.

CIOCAN, Alexandru. **[„Eminescianismul nu este altceva decât o mai veche castă, care a prins contur de îndată ce poetul a încetat să mai existe fizic şi a putut fi transformat într-un mit numai bun de exploatat"]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 153-158.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian".

CIOCULESCU, Barbu. **Cea mai frumoasă corespondenţă**. În: *ACOLADA*, An. 3, 2009, nr. 6, p. 4.
Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori: Mihai Eminescu*, Bucureşti, Humanitas, 2009.

CIOCULESCU, Şerban. **Universalism literar**. În: *CULTURA*, v. 4, 2009 ian 15, nr. 2 (206), p. 31.
Un articol, din 1945, despre Mihai Eminescu.

CIPARIU, Dan Mircea. **Caietele Eminescu – un proiect dus până la capăt**. În: *CULTURA*, v. 4, 2009 iun 18, nr. 24, p. 12.
Luni, 15 iunie 2009, la 120 de ani de la dispariţia fizică a lui Mihai Eminescu, au fost lansate, în Aula Academiei Române, ultimele volume (21-24) din caietele Eminescu.

CISTELECAN, Al. **Saga eminescologică. Primul episod**. În: *CULTURA*, v. 4, 2009 ian 29, nr. 4, p. 8.
Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*. Bucureşti, Cartea Românească, 2008.

CÎLŢ, Mariana. **Destinul poetului blestemat**. În: *REVISTA nouă*, An. 6, 2009, nr. 2, p. 5-6.
Despre conflictul dintre Macedonski şi Eminescu.

CLAPA, Gheorghe. **Opiniile lui M. Eminescu, cu privire la rosturile românilor în istoria universală**. În: *BAADUL literar*, An. 3, 2009 mai, nr. 2, p. 17-19.

CLINCI, Daniel. **Cadavrul din debaraua contemporanilor**. În: *TOMIS*, An. 44, 2009 apr, nr. 469, p. 93-94.
Despre editorialul Gabrielei Gavril din numărul din februarie al revistei *Timpul* intitulat *De ce să nu-l trezim pe Eminescu?* şi despre articolul *Istoria critică a literaturii române* de Gruie Piticar apărut în revista *Ateneu* din februarie 2009.

CODREANU, Theodor. **Istoria „canonică" a literaturii române (IV)**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 iul, nr. 7, p. 11-20.

CODREANU, Theodor. **Războiul cu Eminescu**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 dec, nr. 12, p. 7-8.

CODRESCU, Răzvan. **Despre pietatea oarbă şi analfabetismul isterizat**. În: *ROST*, An. 7, 2009 ian-feb, nr. 71-72, p. 106-110.

CODRESCU, Răzvan. **Eminescu n-a murit**. În: *ROST*, An. 7, 2009, nr. 75-76, p. 105-106.

CODRESCU, Răzvan. **În jurul lui Eminescu**. Bucureşti, Editura Christiana, 2009.

CONSTANTINESCU, Viorica S. **„Le cygne est un signe"**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 41-45.

CORBU, Daniel. **Eminescu, pînă la capăt**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 96-98.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian".

COROIU, Constantin. **Un mit al iubirii în „ţara de tejghetari".** În: *CULTURA*, v. 4, 2009 iun 18, nr. 24, p. 14.
Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit: corespondenţă inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle: scrisori din arhiva familiei Graziella şi Vasile Grigorcea. Iaşi, Polirom, 2000.

COSTA, Ioana. **Un indianist**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2009 ian, nr. 1, p. 165.
Sergiu Al-George, *Arhaic şi universal. India în conştiinţa culturală românească (Brâncuşi, Eliade, Blaga, Eminescu).* Bucureşti, Editura Eminescu, 1981. Reeditări: Bucureşti, Editura Universal Dalsi, 2000; Bucureşti, Editura Herald, 2002.

COSTACHE, Lucian. **Mihai Eminescu : eseuri deschise : Chipul de aer şi Chipul de lut**. Piteşti, Tiparg, 2009, 584 p.

COŞEREANU, Valentin. **Insula lui Euthanasius**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 114-119.

CRĂCIUNESCU, Pompiliu. **Nicolas Blithikiotis sau despre continuitatea în inteligenţă**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 iun, nr. 6, p. 90-92.
Mihai Eminescu, *Lumină de lună. Poezii alese / Lumière de lune. Poèmes choisis*. Trad. în limba franceză de N. Bilithikiotis. Ediţie bilingvă. Botoşani, Editura Geea, 2008.

CREŢU, Nicolae. **O obsesie a eminescologilor**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 71-80.

CRIGAN, Grigore. **Cea mai curată lacrimă a noastră: interviuri, tablete şi articole**. Cernăuţi, Misto, 2009, 248 p.

CRISTEA, Dan. **Eminescu la Berlin sau noutăţi în eminescologie**. În: *LUCEAFĂRUL de dimineaţă*, 2009 nov 11, nr. 37 (909), p. 3.
Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu?*. Editura Art, 2009.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **Eminescu pentru toţi**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 41, 2009 mai 1, nr. 17, p. 11.
Dan C. Mihăilescu: *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu*. Bucureşti, Editura Humanitas, 2009.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Eminescu interzis: gândirea politică**. Bucureşti, Tibo, 2009, 200 p.

CRUDU, Oana. **„Mormîntul lui nu trebuie bocit. Şi nici poetul" (Gheorghe Lupu)**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 oct-nov, nr. 10-11, p. 42-43.
Gheorghe Lupu, *Bocet pentru Eminescu*. Iaşi, Editura Bolta Rece, 2001.

CUBLEŞAN, Constantin. **„E drept că Eminescu a fost un om *incomod* încă de la primele sale intervenţii publice..."** În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 31-36.

Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu – perioada berlineză**. În: *VIAȚA românească*, 2009 ian-feb, nr. 1-2, p. 174-177.
Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*. Bucureşti, Editura Art, 2008.

CUBLEŞAN, Constantin. **La mormântul lui Aron Pumnul**. În: *STEAUA*, An. 60, 2009 iun, nr. 6, p. 7-11.

CUBLEŞAN, Constantin. **Luceafărul la centenar**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 ian, nr. 1, p. 31-33.
George Uscătescu, *Luceafărul la centenar (poem dramatic în proză)*. Madrid, Destin, 1989.

CUBLEŞAN, Constantin. ***Omul din scrisori* (Dan C. Mihăilescu)**. În: *DACIA literară*, An. 20, 2009 iulie, nr. 4 (85), p. 56-57.
Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu*. Bucureşti, Humanitas, 2009.

CUBLEŞAN, Constantin. ***Receptarea critică a lui Eminescu - până la 1930***. În: *DACIA literară*, An. 20, 2009 ian, nr. 1 (82), p. 18-19.
Ioana Vasiloiu, *Receptarea critică a lui Eminescu până la 1930*. Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2008.

CUBLEŞAN, Constantin. **Un an din viața gazetarului Eminescu. Spiritul viu al demagogiei române. Actualitatea observațiilor de ordin general.** În: *ASTRA*, An. 4, 2009 mar, nr. 28, p. 8-9.
Fragment din cartea *Un an din viața gazetarului Eminescu (1882)*, în curs de elaborare.

CUCU, Ştefan. **Poezia lui Eminescu în limba latină**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 iun, nr. 6, p. 188-189.
Mihai Eminescu, *Poezii = Carmina.* Traducere, note asupra ediției şi postfață de prof. univ. Traian Diaconescu; micromedalion „Mihai Eminescu” de acad. Constantin Ciopraga; repere critice de Nicolae Baran, Al. Husar şi Liviu Leonte. Ediție bilingvă română-latină. Iaşi, Ars Longa, 2005.

DAMA, Hans. **O placă comemorativă pentru Mihai Eminescu la Viena**. În: *BANAT*, An. 6, 2009 ian, nr. 1, p. 15.

DAMIAN, Theodor. ***Rugăciunea unui dac*. Poemul ca binecu-vântare şi blestem**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 125-131.

DĂNILĂ, Ioan. **Un record eminescian prea puţin cunoscut**. În: *ATENEU*, An. 46, 2009 mar, nr. 3, p. 15.
Luceafărul – desemnat, în 2008, cel mai lung poem de dragoste, de către World Academy of Records.

DEFESES, Eva; CID Martin. **„Păşind alături de Eminescu, descoperim nu doar poetul, ci şi sufletul de poet pe care toţi îl purtăm în noi”: interviu cu scriitorul spaniol Martin Cid, despre ultima sa carte: *Eminescu şi cele 7 păcate capitale*, realizat de Eva Defeses**. În: *TIMPUL*, An. 10, 2009 oct, nr. 10, p. 12, 13.

DIACONESCU, Traian. ***Mitologicale*. Hexametrul antic în confi-guraţii eminesciene**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 135-150.

DIACONESCU, Traian. ***Sara pe deal*. Ritm singular sau vers alogaedic eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 151-162.

DIACONU, Virgil. **Celălalt Eminescu**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 132-140.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

Dicţionarul limbajului poetic eminescian: concordanţele prozei antume / Dumitru Irimia (coord.), Alina Bursuc, Mihaela Mocanu, Oana Panaite. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, 2009, 858 p.

DOBRESCU, Alexandru; NOVAC, Gruia. **[Interviu cu Alexandru Dobrescu]**. În: *BAADUL literar*, An. 3, 2009 feb, nr. 1, p. 20.

DOBRESCU, Alexandru. **Încă o aniversare Eminescu**. În: *BAADUL literar*, An. 3, 2009 feb, nr. 1, p. 17-20.
Conferinţa susţinută de prof. dr. Alexandru Dobrescu despre propria carte, *Detractorii lui Eminescu*, vol. III, 2008, la galeria de artă „N.N. Tonitza” din Bârlad, la data de 13 ianuarie 2009.

DOCA, Gheorghe. **Eminescu: o perspectivă dialogică**. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2009, 2 vol.
Vol. I: **Ipoteza dialogismului - Viața - Personalitatea**.VII, 366 p.
Vol. II: **Opera**.VI, 472 p.

DOMAN, Dumitru Augustin. **[„Au încercat să desfiinţeze opera poetului fără argumente şi fără pic de obiectivitate, iar pe de altă parte s-o parodieze, s-o trimită în derizoriu”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 106-108.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

DORIAN, Gellu. **[„…mult mai periculoase mi se par grupurile de adulatori, de falsificatori imorali ai posterității poetului, atribuindu-i acestuia tot felul de calități şi virtuți pe care, evident, Eminescu nu le-a avut…”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 66-69.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

DRĂGULĂNESCU, Sebastian. **Strategii şi „stratageme” în *Contra-pagină***. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 19-30.

DUGAN, Oana. ***Rugăciunea unui Dac* – manifest indico-dacic în context universal (II)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 oct, nr. 94, p. 5031.

DUGAN, Oana. ***Rugăciunea unui Dac* – manifest indico-dacic în context universal (III)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 nov, nr. 95, p. 5131.

DULCIU, Dan Toma. **Câteva considerații cu privire la „Ediția Primă” a poeziilor lui Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 120-124.

DUMITRACHE, Grațiela. **Mitanaliza lui Ioan Petru Culianu între exercițiu şi metodă**. În: *TOMIS*, An. 44, 2009 mai, nr. 470, p. 11-14.

DUMITRACHE, Silvia. **Câteva aspecte ale receptării lui Eminescu astăzi – pro şi contra – de la „românul absolut” la**

„cadavrul nostru din debara” (I). În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 ian, nr. 85, p. 4032.

DUMITRACHE, Silvia. **Câteva aspecte ale receptării lui Eminescu astăzi – pro şi contra – de la „românul absolut” la „cadavrul nostru din debara” (II)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 feb, nr. 86, p. 4140.

DUMITRACHE, Silvia. **Câteva aspecte ale receptării lui Eminescu astăzi – pro şi contra – de la „românul absolut” la „cadavrul nostru din debara” (III)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 mar, nr. 87, p. 4248.

DUMITRACHE, Silvia. **Câteva aspecte ale receptării lui Eminescu astăzi – pro şi contra – de la „românul absolut” la „cadavrul nostru din debara” (IV)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 apr, nr. 88, p. 4386.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu**. Cuvânt înainte: Dan Hăulică; viziune grafică: Mircia Dumitrescu. Ediţie îngrijită de Dumitru Irimia. Putna, Editura Ieromonarh Nicodim, 2009, 1 vol.
Vol. 1 : **Viaţa**. 240 p.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe. **Eminescu**. Cuvânt înainte de Dan Hăulică; viziune grafică Mircia Dumitrescu. Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2009, 1 vol.
Vol. 1 : **Viaţa**. 297 p.

File de dicţionar: Eminescu, Mihai. În: *BIBLIOTECA*, An. 20, 2009, nr. 4, p. 104-105.

FLOREAN, Nicoleta. **Eminescu şi religia**. În: *ATENEU*, An. 46, 2009 mai, nr. 5, p. 17.

FLORICICĂ, Octavia. **În centrul labirintului – Mihai Eminescu (I).** În: *AXIOMA*, An. 10, 2009 mai, nr. 5, p. 5-6.

FUNICA, Gabriel. **Eminescu**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 iun, nr. 90, p. 4551.

GAVRIL, Gabriela. **De ce să nu-l „trezim” pe Eminescu?** În: *TIMPUL*, v. 10, 2009 feb, nr. 2, p. 1, 3.

GĂLĂȚANU, Mihail. **Eminescu**. Cu o prezentare de Alex. Ştefănescu. În: *ROMÂNIA literară*, v. 42, 2009 oct 23, nr. 42, p. 13.

GEO, Vasile. **Eminescu, *Din valurile vremii***. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 ian, nr. 85, p. 4081.
Mihai Eminescu, *Din valurile vremii / Dall'onde degli evi*. Iaşi, Editura Institutul European, 2008.

GEORGESCU, N. **Cum scria Eminescu?** În: *ROMÂNIA literară*, v. 41, 2009 ian 16, nr. 2, p. 13.

GEORGESCU, N. **Eduard Gruber şi destinele eminesciene (I)**. În: *ÎNSEMNĂRI ieşene*, An. 1, 2009 sep, nr. 1, p. 54-58.

GEORGESCU, N. **Eduard Gruber şi destinele eminesciene (II)**. În: *ÎNSEMNĂRI ieşene*, An. 1, 2009 noi, nr. 3, p. 56-59.

GEORGESCU, N. **Eduard Gruber şi destinele eminesciene (III)**. În: *ÎNSEMNĂRI ieşene*, An. 1, 2009 dec, nr. 4, p. 56-58.

GEORGESCU, N. **Eminescologia, la ora exactă**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 41, 2009 aug 14, nr. 32, p. 3, 18-19.

GEORGESCU, N. **Eminescologia, la oră exactă (I)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 oct, nr. 94, p. 4953-4954.
Titlul articolului este precedat de: „Nu vrei să fii tu câinele de pază a lui Eminescu?”

GEORGESCU, N. **Eminescologia, la oră exactă (II)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 nov, nr. 95, p. 5055.
Titlul articolului este precedat de: „Nu vrei să fii tu câinele de pază a lui Eminescu?”

GEORGESCU, N. **Eminescu în Dobrogea (II)**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 ian, nr. 1, p. 31-33.

GEORGESCU, N. **Eminescu în Dobrogea (III)**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 feb-mar, nr. 2-3, p. 38-39.

GEORGESCU, N. **Eminescu în Dobrogea (IV)**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 apr, nr. 4, p. 30-32.

GEORGESCU, N. **Eminescu în Dobrogea (V).** În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 mai-iun, nr. 5-6, p. 37-38.

GEORGESCU, N. **Eminescu în Dobrogea (VI)**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 iul, nr. 7, p. 26-27.

GEORGESCU, N. **Eminescu în Dobrogea (VII)**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 aug-sep, nr. 8-9, p. 41-42.

GEORGESCU, N. **Eminescu în Dobrogea (VIII)**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 oct-noi, nr. 10-11, p. 28-29.

GEORGESCU, N. **Eminescu şi virgula**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 42, 2009 oct 30, nr. 43, p. 20-21.
Gheorghe Doca: *Eminescu – o perspectivă dialogică*. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2009.

GHIDICEANU, Gloria. **Eminescu în contextul romantismului german**. Craiova, [s.n.], 2009, 52 p.

GHINTUIALĂ, Angela Irina. **Eminescu poet şi prozator creştin**. În: *INTERCULTURAL*, An. 2, nr. 3-4, p. 22-27.

GHINTUIALĂ, Angela Irina. **Reflexii privind obsesia timpului şi întruchipările nopţii la Mihai Eminescu**. În: *INTERCULTURAL*, An. 3, 2009, nr. 1, p. 22-24.

GHINTUIALĂ, Angela Irina. **Universul eminescian**. În: *INTERCULTURAL*, An. 3, 2009, nr. 2-3, p. 198-199.

GHIU, Bogdan. **Eminescu, puterea minorului**. În: *LUCEAFĂRUL de dimineaţă*, 2009 sep 9, nr. 26(898), p. 6.

GOCI, Aureliu. **Eminescu şi Heidegger sau gândirea fiinţei prin temporalitate (I)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 ian, nr. 85, p. 4053.

GOCI, Aureliu. **Eminescu şi Heidegger sau gândirea fiinţei prin temporalitate (II)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 feb, nr. 86, p. 4161.

GRĂDINARU, Dan. **Eminescu. Câteva note**. În: *ROMÂNIA literară*, An. 42, 2009 nov 20, nr. 46, p. 12-13.

GRIGURCU, Gheorghe. **Contestarea mitului**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 11- 13.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

GRINEA, Andreea. **Ilina Gregori - Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 216-219.

GRINEA, Andreea. **Poetul în haine de casă**. În: *TIMPUL*, v. 10, 2009 iun-iul, nr. 6-7, p. 7.
Dan C. Mihăilescu: *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu*. Bucureşti, Editura Humanitas, 2009.

GRINEA, Andreea. **Ştim noi cine a fost Eminescu?: o întrebare şi mai multe răspunsuri**. În: *TIMPUL*, v. 10, 2009 ian, nr. 1, p. 9.
Iulian Costache, *Eminescu: negocierea unei imagini*. Bucureşti, Cartea Românească, 2008; Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*. Bucureşti, Art, 2008.

HINESCU, Arcadie. **Eminescu economist (120 de ani de la moartea marelui poet şi gânditor)**. În: *ASTRA blăjeană*, An. 14, 2009 mar, nr. 1, p. 19.

HOLOBÂCĂ, George. **[„Şocul provocat de Maiorescu de a-l impune ca mare poet numai după câteva poezii publicate în *Convorbiri literare* a fost cu greu suportat de elitele epocii”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 124-131.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

HORVAT, Săluc. **Eminescu şi comentatorii săi**. Cluj-Napoca, Limes, 2009, 428 p.

HORVAT, Săluc. **Mihai Eminescu în oglinda criticii**. În: *NORD literar*, An. 7, 2009 mar, nr. 3, p. 12, 14.
Dan Mănucă, *Oglinzi paralele*. Bucureşti, Editura EuroPress, 2008.

HURUBĂ, Dumitru. **[„Ca să fiu sincer, parcă m-aş fi simțit umilit, ba chiar aprig revoltat dacă lui Eminescu nu i s-ar fi reproşat nimic, dacă toată lumea ar fi acceptat că el a avut o viață exemplară”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 109-123.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

IACOB, Livia. **Forme de receptare a liricii eminesciene în creația lui Nichita Stănescu şi Şerban Foarță**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 31-37.

IFRIM, Savel. **Eminescu şi Dumbrăvenii**. În: *CRONICA*, An. 42, 2009 feb, nr. 2, p. 4, 18.

ILIESCU, Ion. **Eminescu în galeria de onoare a cărților noastre despre Eminescu**. Timişoara, Eurostampa, 2009, 87 p.

ILIUȚĂ, Melania. **Mitul „poetului național”?** În: *13 plus*, An. 12, 2009, nr.1-2-3, p. 2-3.

IONESCU, Dana G. **Eminescu, rătăcit în Pantelimon**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 17, 2009 dec 9, nr. 1003, p. 8-9.

IONESCU, Gelu. **„Argintos gînd al pustiei…”** În: *APOSTROF*, An. 20, 2009, nr. 12, p. 10.
Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigma, ipoteze*. Bucureşti, Editura Art, 2008.

IONIȚĂ, Puiu. **Iubire misogină la Eminescu şi Baudelaire**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 46-67.

Iperione. Poesie scelte (Fermenti Editrice, 2008, 200 p.). În: *APOSTROF*, An. 20, 2009 ian, nr. 1 (224), p. 30.
Antologia celui mai mare poet liric român, Mihai Eminescu.

ISAI, Elena. **Arhitecturi deschise - literatura ca parteneriat**. În: *REVISTA română*, An. 15, 2009 sep, nr. 3, p. 52-53.
Iulian Costache, *Eminescu: Negocierea unei imagini*. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.

ISAI, Elena. **Un *alt* Eminescu: Iulian Costache - *Eminescu. Negocierea unei imagini* (Cartea Românească, Bucureşti, 2008, 362 p.)**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 233-238.

JICU, Adrian. **Eminescu sau Istrati?** În: *ATENEU*, An. 46, 2009 mai, nr. 5, p. 5.
Alexandru Dobrescu, *Detractorii lui Eminescu*. Vol. III. Iaşi, Editura "EM.Ol.IS", 2008.

JUCAN, Graţian. **Eminesciana**. În: *POESIS*, An. 20, 2009 mai, nr. 218-219-220, p. 136-140.
Constantin Cubleşan, *Eminescu în privirile criticii*. Cluj-Napoca, Grinta, 2005.

JUCAN, Graţian. **Ion Pillat despre Mihai Eminescu**. În: *POESIS*, An. 20, 2009 sep-oct-nov-dec, nr. 224-225-226-227, p. 75-77.

JUCAN, Graţian. **M. Eminescu: articole şi comentarii**. Satu-Mare, Citadela, 2008, 100 p.

JUCAN, Graţian. **M. Eminescu şi literatura orientală**. În: *POESIS*, An. 20, 2009 aug, nr. 221-222-223, p. 104-110.

JUCAN, Graţian. **M. Eminescu şi tezaurul folcloric**. Satu Mare, Eco Print, 2009, 113 p.

JUCAN, Graţian. **Mihai Eminescu - Poezii. Comentarii literare: *La Bucovina*, *Strigoii*, *Muşat şi ursitorile*, *În căutarea Şeherezadei*.** În: *POESIS*, An. 20, 2009 ian 1, nr. 215-216-217, p. 121-124.

KOMARTIN, Claudiu. **[„Ar trebui să înţelegem că poetul e pentru cea mai tânără generaţie un extraterestru, iar aceşti tineri înţeleg foarte puţin din eternele clişee cu care sunt îndopaţi la şcoală, fiind născuţi şi crescuţi într-o lume atât de diferită de cea în care tot ce era cultură în România se lega, într-un fel sau altul, de Mihai Eminescu”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 63-65.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

KRIZSANOVSZKI, Izabella. **Eminescu în limba italiană**. În: *POESIS*, An. 20, 2009 mai, nr. 218-219-220, p. 35-37.
Mihai Eminescu, *Din valurile vremii = Dall’onde degli evi*. Postfaţă de Fluvio del Fabbro. Ediţie bilingvă, traducere, antologie critică şi biobibliografie de Geo Vasile. Iaşi, Institutul European, 2008.

LAVRIC, Sorin. **Poetul desfigurat**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 41, 2009 feb 20, nr. 7, p. 6.
Miruna Lepuş, *Despre Eminescu şi ce am învăţat descoperindu-l*. Bucureşti, Editura Vremea, 2008.

LEPUŞ, Miruna. **Despre Eminescu şi ce am învăţat descoperindu-l**. Bucureşti, Editura Vremea, 2008, 160 p.

LEPUŞ, Miruna; MAN, Silviu. **Eminescu te învaţă să gândeşti româneşte**. În: *ROST*, An. 7, 2009, nr. 80-81, p. 39-42.
Interviu cu Miruna Lepuş.

LUPEŞ, Corneliu. **Bucureştii Eminescului (I).** În: *NORD literar*, An. 7, 2009 iul-aug, nr. 7-8, p. 15.

LUPEŞ, Corneliu. **Bucureştii Eminescului (II).** În: *NORD literar*, An. 7, 2009 sep, nr. 9, p. 13.

MAIOR, Octavian. **Eminescu - 120, în Michigan**. În: *REVISTA nouă*, An. 6, 2009, nr. 6, p. 6.
Cu ocazia împlinirii a 120 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu, românii americani din statul Michigan au participat la o activitate de cinstire consacrată poetului naţional.

MANIU, Leonida. **Dialectica sacru-profan în poezia de dragoste eminesciană**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 174-182.

MANIU, Leonida. **Eminescu în viziunea lui George Popa**. În: *CRONICA*, An. 42, 2009 apr, nr. 4, p. 19-20.

MANIU, Leonida. **Metafora eminesciană a genezei**. În: *CRONICA*, An. 42, 2009 iun, nr. 6, p. 23-24.

MANOLESCU, Nicolae. **Cine sunt iubitorii şi detractorii lui Eminescu**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 41, 2009 iun 26, nr. 25, p. 1.

MARCU, Emilian. **Alexandru Dobrescu, *Detractorii lui Eminescu*, Vol. III, Editura EM. OLI. S, Iaşi, 2008, 282 p.** În: *CONVORBIRI literare*, v. 143, 2009 apr, nr. 4, p. 182.

MARCU, Emilian. **Nicolae Cârlan, *M. Eminescu în context bucovinean. Studii şi materiale*, ediţia a doua, revizuită şi adăugită, Editura Lidana, 2009, 168 p.** În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 iul, nr. 7, p. 190.

MARGEA, Marius. **Noi imagini, noi lecturi**. În: *ORIZONT*, An. 21, 2009 feb 27, nr. 2 (1517), p. 14.
Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*. Bucureşti, Cartea Românească, 2008.

MARIAN, Rodica. ***Mise en abyme* în *Mortua est!***. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 165-173.

MARTIN, Victor. **Eminescu, contemporanul**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 ian, nr. 85, p. 4095.

MĂNUCĂ, Dan. **Eminescologie / eminescianism**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2009 ian, nr. 1, p. 78-80.
Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*. Bucureşti, Cartea Românească, 2008.

MĂNUCĂ, Dan. **Oglinzi paralele**. Bucureşti, EuroPress, 2008, 211 p.

MĂRGINEANU, Ion. **Căutaţi-l pe Eminescu în adevărul spusei sale**. În: *ASTRA blăjeană*, An. 14, 2009 mar, nr. 1, p. 1.

[„Metamorfozele curentului anti-eminescian" / anchetă realizată de Mircea Stâncel în Revista *Discobolul,* trim. I, 2009] / Artificierul. În: *NORD literar*, An. 7, 2009 apr, nr. 4, p. 15.

MIHĂILĂ, Silviu. **Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Bucureşti, Editura Art, 2008, 336 p.** În: *ASTRA blăjeană*, An. 14, 2009 iun, nr. 2, p. 53.

MIHĂILESCU, Dan C. **Despre omul din scrisori: Mihai Eminescu**. Bucureşti, Humanitas, 2009, 170 p.

MIRONESCU, Doris. **Anul lui Eminescu**. În: *SUPLIMENTUL de cultură*, v. 5, 2008 dec 20-2009 ian 9, nr. 210, p. 11.
Anul literar 2008. Modificări în paradigma receptării lui Eminescu: Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini* (Editura Cartea

Românească) şi Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu?* (Editura Art).

MIRONESCU, Doris. **Iulian Costache - *Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcţia unui canon, emergenţa unui mit*.** În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 211-215.

MITOCARU, Victor. **Demitizăm, demitizăm...** În: *ATENEU*, An. 46, 2009 aug, nr. 8, p. 23.

MIU, Constantin. **Eminescu şi repetarea istoriei**. În: *ROST*, An. 7, 2009, nr. 75-76, p. 89-90.
Despre articolul lui Eminescu *Materialuri etnologice*, apărut în *Timpul*, numărul din 8 aprilie 1882, p. II-III.

MIU, Constantin. **Frumosul ca suferinţă transfigurată**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 ian, nr. 85, p. 4042.

MIU, Constantin. **Hierofanii în *Luceafărul***. În: *REVISTA nouă*, An. 5, 2009, nr. 1, p. 3.

MOCEANU, Ovidiu. **Problema postumelor eminesciene (I)**. În: *ASTRA*, An. 4, 2009 apr, nr. 29, p. 7.

MOCEANU, Ovidiu. **Problema postumelor eminesciene (II)**. În: *ASTRA*, An. 4, 2009 iun, nr. 31, p. 5.

MOLDOVAN, Ioan. **„Eminescu este poetul român cu cei mai puţini şi mai neimportanţi detractori”**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 48-49.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

MOLDOVEANU, Gabriela. **Răzvan Codrescu, *În jurul lui Eminescu***. În: *ROST*, An. 7, 2009, nr. 77, p. 84-85.
Răzvan Codrescu, *În jurul lui Eminescu*. Bucureşti, Editura Christiana, 2009.

MORARIU, Mircea. ***Despre omul din scrisori: Mihai Eminescu* de Dan C. Mihăilescu**. În: *FAMILIA*, An. 46, 2009 mai, nr. 5, p. 37-40.

Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori: Mihai Eminescu*. Bucureşti, Humanitas, 2009.

MOȚ, Mircea. **Cătălin şi Cătălina – hermeneutica onomasticii şi sugestiile semantice**. În: *ASTRA*, An. 4, 2009 ian, nr. 26, p. 7.

MUNTEANU, Cornel. **Addenda corrige în eminescologie**. În: *FAMILIA*, An. 46, 2009 iun, nr. 6, p. 45-50.
Dan Mănucă, *Oglinzi paralele*. Bucureşti, Editura EuroPress, 2008.

MURGEANU, Ion. **Eminescu forever (I)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 ian, nr. 85, p. 4084.

MURGEANU, Ion. **Eminescu forever (II)**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 feb, nr. 86, p. 4205.

NAGHIU, Adela. **[În articolul *Eminescu după Eminescu,* Adrian Dinu Rachieru tratează lucrarea *Eminescu. Negocierea unei imagini* de Iulian Costache]**. În: *NORD literar*, An. 7, 2009 ian, nr. 1, p. 15.
Despre articolul *Eminescu după Eminescu* de Adrian Dinu Rachieru, apărut în revista *Astra,* nr. 25 /2009.

NECULA, Ionel. **Ion Micheci – invitație la eminescizare**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 oct, nr. 94, p. 4988.
Ion Micheci, *Eminescu – lumină de lună*. Râmnicu Sărat, Editura Valman, 2007.

NEDELCEA, Tudor. **Eminescu şi Macedonski sau drama unei polemici inutile**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 feb-mar, nr. 2-3, p. 39-44.

NEGOESCU, Tudor. **C. Cubleşan despre Eminescu**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 mar, nr. 87, p. 4250.
Constantin Cubleşan, *Eminescu în comentarii critice*. Cluj, Ed. Grinta, 2008.

NEGREA, Gabriela. **Ipostaze ale naturii în lirica eminesciană**. Drobeta-Turnu Severin, Ştef, 2009, 66 p.

NESTOR, Mariana; STUMBEA, Camelia. **Bibliografie „Mihai Eminescu" 2008**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S.

Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 251-275.

NICOLAU, Felix. **Dramaturgul Eminescu despre Decebal**. În: *LUCEAFĂRUL de dimineață*, 2009 feb 11, nr. 1 (873), p. 5.

OANCEA-RAICA, Claudia. **Incursiune în lirica religioasă eminesciană**. În: *ASTRA blăjeană*, An. 14, 2009 iun, nr. 2, p. 10-13.

OLOSUTEAN, Al. **Patru cărți noi**. În: *APOSTROF*, An. 20, 2009 sep, nr. 9 (232), p. 14.
Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori: Mihai Eminescu*. Bucureşti, Humanitas, 2009.

OLTEANU, A. Gh. **O dezbatere profitabilă**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 41, 2009 ian 16, nr. 2, p. 3.
Despre dezbaterea sub genericul: „Eminescu: apune mitul, renaşte scriitorul”, din revista *Observator cultural*, numărul 186 (444), 9-15 octombrie 2008.

Omagiu lui Mihail Eminescu – la 20 de ani de la moarte (1909). În: *PORTO-Franco*, An. 18, 2009 apr-mai-iun, p. 7-8.
Citate din paginile volumului *Omagiu lui Mihail Eminescu – la 20 de ani de la moarte (1909)*. Galați, Centrul Cultural „Dunărea de Jos”, 2009 (reeditarea volumului din 1909).

OPĂRIUC, Loredana. **Avataruri ale zădărniciei în opera poetică eminesciană**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 183-203.

OPĂRIUC, Loredana. **Dicționarul limbajului poetic eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 220-229.

OPROESCU, Alex. **Despre Eminescu, în iunie 1889**. În: *BIBLIOTECA*, An. 20, 2009, nr. 6, p. 166.

PAPACOSTEA, Bogdan. **Subiectul cultural al anului**. În: *TOMIS*, An. 44, 2009 aug, nr. 473, p. 1.
Despre facsimilarea integrală a manuscriselor eminesciene de către echipa coordonată de Eugen Simion.

PAPUC, Liviu. **Din nou înregimentarea lui Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 aug, nr. 8, p. 116.

PAPUC, Liviu. **Duiliu Zamfirescu în fața lui Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 143, 2009 apr, nr. 4, p. 116.

PAPUC, Liviu. **Eminescu în esperanto**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 sep, nr. 9, p. 119.
Este reprodusă poezia *Freamăt de codru* de Mihai Eminescu, poezie care a apărut în gazeta *La Homo* (anul I, nr. 1, 1930), tradusă în esperanto de către Julio Hecht.

PAPUC, Liviu. **Eminescu în spotul editării ştiințifice**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 iul, nr. 7, p. 94.
Aurelia Rusu, *Eminescu – Orizonturi succesive*. Editura Clusium, 2006.

PAPUC, Liviu. **Gazetarul Eminescu sub lupă**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 oct, nr. 10, p. 120.

PAPUC, Liviu. **Înregimentarea lui Eminescu în 1915**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 mai, nr. 1, p. 100.

PAPUC, Liviu. **Mihai Eminescu între bucovinean şi evropean**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 iun, nr. 6, p. 111.

PATRAŞ, Antonio. **Cum trebuie citit Eminescu? Ipoteze de lucru**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 83-90.

PATRAŞ, Antonio. **Redescoperirea tradiției. Lecturi eminesciene**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2009 ian, nr. 1, p. 106-109.

PAVEL, Emilia. **Mihai Eminescu şi cultura populară**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2009 ian, nr. 1, p. 110-113.

PĂNĂZAN, Maria-Daniela. **Metamorfozele curentului antieminescian în revista *Discobolul***. În: *ASTRA blăjeană*, An. 14, 2009 iun, nr. 2, p. 56.

PĂNĂZAN, Maria-Daniela. **Metamorfozele curentului anti-eminescian în revista *Discobolul***. În: *INTERCULTURAL*, An. 3, 2009, nr. 2-3, p. 140-141.
Revista *Discobolul*, nr. 133-134-135, ian-feb-mar 2009.

PĂNĂZAN, Maria-Daniela. **[„Nu ştiu cum ar fi arătat Eminescu fără contestatarii săi”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 144-148.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

PÂRVULESCU, Ioana. **Maimuţă - om - bibliotecă**. În: *ROMÂNIA literară*, An. 42, 2009 nov 27, nr. 47, p. 5.
Ioana Em. Petrescu: *Studii eminesciene*. Ediţie îngrijită de Ioana Bot şi Adrian Tudorachi, cuvânt înainte de Ioana Bot. Cluj, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2009.

PERPESSICIUS. **[Corespondenţă inedită]**. Cu o scurtă prezentare de Graţian Jucan. În: *DACIA literară*, An. 20, 2009 ian, nr. 1(82), p. 20-22.
Şase scrisori adresate lui Graţian Jucan „pentru lămurirea unor chestiuni privindu-l pe poetul nostru naţional”.

PETRAŞ, Irina. **Eminescu, locuitorul limbii române**. În: *ATENEU*, An. 46, 2009 ian, nr. 1, p. 19.

PETRESCU, Ioana Em. **Studii eminesciene**. Cuvânt înainte de Ioana Bot. Ediţie îngrijită, note şi bibliografie de Ioana Bot şi Adrian Tudurachi. Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2009.

PETROŞEL, Daniela. **Umbra lui Eminescu la Berlin**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 143, 2009 mar, nr. 3, p. 77-79.
Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu?*. Bucureşti, Editura Art, 2008.

PISTOL, Alina. **Receptarea lui Eminescu pe Internet**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 103-113.

PLATON, Maria. **Mihai Eminescu şi problema specificului naţional în literatură şi artă**. În: *REVISTA română*, An. 15, 2009 sep, nr. 3, p. 12-13.

POP-CURŞEU, Ioan. **Însemnări de psihanaliză... textuală (I): Eugen Lovinescu: lecturi eminesciene.** În: *STEAUA*, An. 60, 2009 iun, nr. 6, p. 4-6.

POP-CURŞEU, Ioan. **Însemnări de psihanaliză… textuală (II): Eugen Lovinescu: lecturi eminesciene**. În: *STEAUA*, An. 60, 2009, nr. 7-8, p. 46-49.

POPA, George. **Al şaselea simț – instinctul metafizic**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 nov, nr. 11, p. 41-43.

POPA, George. **Comparatism eminescian**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 iun, nr. 6, p. 38-41.

POPA, George. **Eminescu – autoportretul geniului**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 aug, nr. 8, p. 39-43.

POPA, George. **Eminescu şi Kant**. În: *DACIA literară*, An. 20, 2009 ian, nr. 1 (82), p. 15-17.

POPA, George. ***Luceafărul* la 125 de ani**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 91-102.

POPA, George. **Noica şi gândirea poetică eminesciană**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 143, 2009 apr, nr. 4, p. 43-45.

POPA, George. **„Pe mine - mie redă-mă”**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 dec, nr. 12, p. 41-43.

POPA, George. **Poetica haosului: haosul în lirica eminesciană; concepții în lirica universală**. În: *POEZIA*, An. 15, 2009, nr. 3(49), p. 191-197.

POPA, George. **Poetica somnului la Eminescu şi Blaga**. În: *POEZIA*, v. 15, 2009, nr. 2 (48), p. 189-197.

POPA, Ioan. **[„...Acțiunea a născut şi naşte reacțiune...”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 149-152.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

POPA, Ionel. **Avatarurile unui demers critic**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 317-321.
Gheorghe Glodeanu, *Avatarurile prozei lui Eminescu*. Deva, Editura Emia, 2007.

POPESCU, Adrian. **Cum se mai poate scrie azi despre Eminescu?** În: *STEAUA*, An. 40, 2009, nr. 3, p. 3.

POPESCU, Cristina. **Eminesciana postmodernității levantine (I)**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 dec, nr. 12, p. 96-98.

POPESCU, Nicolae Breb. ***La Steaua***. În: *AXIOMA*, An. 10, 2009 ian, nr. 1, p. 4.

POPESCU, Titu. **[„…mi se pare abuziv a cataloga drept «curent» nişte izbucniri intempestive şi neluate în serios chiar în momentul producerii lor”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 28-30.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

POSADA, Mihai. **Eminescu a fost ucis. Inițiativa denigrării victimei aparține tot unor criminali**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 70-90.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

PREDOŞANU, Ion. **Eminescu, gorjean de-o vară!** În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 ian, nr. 85, p. 4030.

[*Pro Saeculum*]. În: *REVISTA nouă*, An. 6, 2009, nr. 2, p. 50.
Despre articolul *Eminescu şi fabrica de sfinți* de Mircea Dinutz, apărut în revista *Pro Saeculum*, An. 8, nr. 1, ianuarie-februarie 2009.

PRUTEANU, George. **Cîte cuvinte a folosit Eminescu? Care sunt cele mai frecvente? (I).** În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 ian, nr. 85, p. 4029.

PRUTEANU, George. **Dacă ar trăi azi Eminescu...** În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 ian, nr. 85, p. 4030.

PRUTEANU, George. **Scandalul Eminescu... şi replica dată replicilor**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 oct, nr. 94, p. 5000.
Despre numărul 265 al *Dilemei* din 1998, consacrat lui Eminescu.

PRUTEANU, George. **Textele licențios-pornografice ale lui Eminescu: natură şi cultură**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 iun, nr. 90, p. 4557-4559.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Iarăşi despre reacționismul eminescian**. În: *ÎNSEMNĂRI ieşene*, An. 1, 2009 oct, nr. 2, p. 18-21.

RACHIERU, Adrian Dinu. **„Ideea Eminescu" (Despre „reacționismul" eminescian)**. În: *BANAT*, An. 6, 2009 ian, nr. 1, p. 14-15.

RADOS, Andreas. **Însemnări referitoare la receptarea poeziei lui Eminescu în Grecia**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 68-70.

RĂU, Aurel. **Eminescu. *Opera poetică*. O ediție**. În: *STEAUA*, An. 40, 2009, nr. 3, p. 4, 6.
Mihai Eminescu, *Opera poetică*. Chişinău, Editura Gunivas, 2008.

ROMILA, Adrian G. **Eminescu**. În: *TOMIS*, An. 44, 2009 iun, nr. 471, p. 58-59.

ROMILA, Adrian G. **Eminescu, epistolar**. În: *LUCEAFĂRUL de dimineață*, 2009 mai 20, nr. 15 (887), p. 14.
Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori: Mihai Eminescu*. Bucureşti, Humanitas, 2009.

SAHLEAN, Adrian George. **Ce facem cu Eminescu? : reflecții de traducător**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 41, 2009 sep 11, nr. 36, p. 16-17, 19.

SAVU, Violeta. **Mihai Eminescu în canonul occidental: without love : conferințele Bibliotecii Județene „C. Sturdza" Bacău**. În: *ATENEU*, An. 46, 2009 iun-iul, nr. 6-7, p. 2.
Conferință susținută de Theodor Codreanu şi lansarea volumelor *Cartea trecerii – boala şi moartea lui Eminescu* de Nicolae Georgescu şi *Carte tristă şi încâlcită* de Pr. Teofil Badea.

SAVU, Violeta. **Timpul lui Eminescu abia începe : conferințele Bibliotecii Județene „C. Sturdza" Bacău, 15 ianuarie 2009 – „Mirarea lui Eminescu"**. În: *ATENEU*, An. 46, 2009 ian, nr. 1, p. 11.

Conferinţă, ţinută de Ştefan Munteanu, despre filosofia lui Eminescu.

SIMION, Eugen. **„Cu Eminescu [de mână] la DNA”**. În: *CULTURA*, An. 4, 2009 iul, nr. 29, p. 14-16.

SIMION, Eugen. **Nervi de primăvară**. În: *CULTURA*, v. 4, 2009 mai 21, nr. 20, p. 12, 13.

SOARE, Hadrian. **Repere ale cosmogoniilor eminesciene: punctul, cercul şi sfera**. În: *ASTRA*, An. 4, 2009 feb, nr. 27, p. 23.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Noica şi Eminescu (I)**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2009 ian, nr. 1, p. 1-6.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Noica şi Eminescu (II)**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 143, 2009 mar, nr. 3, p. 1-6.

SPIRIDON, Monica. **Eminescu sau despre convergenţă**. Craiova, Fundaţia Scrisul Românesc, 2009, 248 p.

SPIRIDON, Vasile. **Tardomodernisme**. În: *ATENEU*, An. 46, 2009 ian, nr. 1, p. 18.
Paul Iruc, *Eminescu şi devenirea poeziei europene moderne*. Constanţa, Editura Europolis, 2008.

SPIRIDON, Vasile. **Tentatio duplex**. În: *ATENEU*, An. 46, 2009 mar, nr. 3, p. 18.
Constantin Ciopraga, *Poezia lui Eminescu. Arhetipuri şi metafore fundamentale*. Iaşi, Junimea, 1990.

SPÎNU, Alina. **Eminescu să ne judece...** În: *TOMIS*, An. 44, 2009 mai, nr. 470, p. 38-39.
Paul Iruc, *Eminescu şi devenirea poeziei europene moderne*. Constanţa, Editura Europolis, 2008.

STAN, Adriana. **În mintea lui Eminescu**. În: *DILEMATECA*, An. 4, 2009 aug, nr. 39, p. 30.
Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*. Bucureşti, Editura Art, 2008.

STAN, Constantin**.** **Pe urmele lui Eminescu**. În: *ÎNSEMNĂRI ieşene*, An. 1, 2009 noi, nr. 3, p. 64.

STANCU, Constantin. **[„Pentru că cei care l-au atacat au privit literatura static, nu dinamic, l-au rupt din context pe poet”]**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 159-164.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

STĂNESCU, C. **Cum îl trezim pe Eminescu?** În: *CULTURA*, An. 4, 2009 mar 19, nr. 11, p. 2, 7.

STĂNESCU, C. **Un raport alterat...** În: *CULTURA*, An. 4, 2009 nov 26, nr. 47, p. 2.
Despre recenzia cărții *Eminescu. O perspectivă dialogică* de Gheorghe Doca (Bucureşti, Ed. Academiei Române, 2009) semnată de N. Georgescu şi intitulată *Eminescu şi virgula*, apărută în revista *România literară,* nr. 43/2009, p. 20-21.

STĂNESCU, Nichita. **[„Eminescu este un concept”]**. În: *AXIOMA*, An. 10, 2009 ian, nr. 1, p. 4.
Arhiva Radio România: „Rostire în emisiunea *Scriitori la microfon*: Nichita Stănescu”, 30 iunie 1982.

STÂNCEL, Mircea. **Discursul antieminescian**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 1-9.

STOICIU, Liviu Ioan. **Eminescu, marca mea de identificare**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 14-17.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian”.

ŞERBAN-NACLAD, Raluca. **Eminescu – 120**. În: *TOMIS*, An. 44, 2009 noi, nr. 476, p. 82-89.

ŞERBAN-NACLAD, Raluca. **Sunt însetat de somnul pământului s-adorm**. În: *TOMIS*, An. 44, 2009 iun, nr. 471, p. 60-63.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **Eminescu – restitutio in integrum. Punct final la ediția Perpessicius**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 41, 2009 ian 23, nr. 3, p. 10.
Mihai Eminescu: *Opere*, vol. XVII. *Bibliografie*. Partea a II-a (1939-1989). Bucureşti, Editura Academiei Române, 2008, 2 tomuri.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **Eminescu - restitutio in integrum. S-a împlinit visul lui Noica**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 41, 2009 ian 23, nr. 3, p. 10.

Academia Română, *Manuscrisele Mihai Eminescu*. Vol. 15-20. Ediție coordonată de Eugen Simion. București, Biblioteca Academiei Române, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2008.

TĂBĂRAȘ, Stelian. **Eminescu şi Herodot**. În: *LUCEAFĂRUL de dimineață*, 2009 iul 15, nr. 24-25 (896-897), p. 22.

TĂUTAN, Viorel. **Curenți – Curente!** În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 141-143.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian".

TRANDAFIR, C. **Comprehensiune şi admirație vs. apologie şi defăimare**. În: *REVISTA nouă*, An. 5, 2009, nr. 1, p. 1.

TRANDAFIR, C. **Eminescu şi Caragiale**. În: *REVISTA nouă*, An. 6, 2009, nr. 6, p. 1.

TRUICĂ, Mircea. **Opiniile gazetarului Eminescu despre cultură**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 ian, nr. 85, p. 4033-4034.

TUMANIAN, Paul. **Eminescu în existența noastră cotidiană**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 99-105.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian".

TURTUREANU, Nicolae. **Glose eminesciene**. În: *REVISTA română*, An. 15, 2009 sep, nr. 3, p. 27-28.

ȚARĂLUNGĂ, Eugenia. **Eminescu**. În: *VIAȚA românească*, 2009 ian-feb, nr. 1-2, p. 252.
Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini – construcția unui canon, emergența unui mit*. București, Editura Cartea Românească, 2008.

ȚENE, Florin Al. **Complementaritatea „oglinzilor paralele". Eminescu-Macedonski**. În: *REVISTA nouă*, An. 5, 2009, nr. 1, p. 4-5.

ȚICALO, Ioan. **O reeditare binevenită**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 aug-sep, nr. 8-9, p. 51-52.
Nicolae Cârlan, *M. Eminescu în context bucovinean*. Ediția a II-a revizuită şi adăugită. Suceava, Editura Lidana, 2009.

ŢION, Adrian. ***Luceafărul*** **eminescian în limba ebraică**. În: *TRIBUNA*, An. 8, 2009 iun 1-15, nr. 162, p. 5.
Mihai Eminescu, *Luceafărul*. Traducere în limba ebraică de Tomy Sigler. Ediţie bilingvă. [s. l.], Onyx, 2008.

ŢUPU, Florin. **Interogaţii şi perspective noi în eminescologie**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 239-246.

ULMEANU, Radu. **Eminescu între contestare şi ditirambi**. În: *ACOLADA*, An. 3, nr. 1, 2009 ian, p. 21.

URSU, Ioana. **Identitate şi alteritate în poezia eminesciană pornind de la Søren Kierkegaard**. În: *REVISTA nouă*, An. 6, 2009, nr. 6, p. 44-45.

USTIAN, Ivan. **Evoluţia concepţiilor teoretice ale liberalismului economic clasic în operele lui Byron, Puşkin şi Eminescu**. Chişinău, Academia de Studii Economice din Moldova, 2009, 60 p.

VASILE, Geo. **Personajul eminescian în proza lui Mircea Eliade**. În: *ASTRA*, An. 4, 2009 ian, nr. 26, p. 6.

VASILOIU, Ioana. **Receptarea critică a lui Eminescu până la 1930**. Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2008.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Ediţia manuscriselor lui Eminescu şi cea *ne varietur* a scrisului său (XLII)**. În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 aug-sep, nr. 8-9, p. 1-2.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Mihai Eminescu. Un studiu care revoluţionează ştiinţa (XLIV).** În: *BUCOVINA literară*, An. 20, 2009 dec, nr. 12, p. 23-24.

VICĂ, Constantin. **E-minescu?** În: *DILEMATECA*, An. 4, 2009 iun, nr. 37, p. 57.
Despre articolul Ioanei Bot, *Manuscrisele eminesciene – între fantasmă culturală şi obiect de studiu*, din numărul 272 al revistei *Dilema veche*.

VLĂDUŢ, Dumitru. **Eminescologi în interviuri**. În: *ORIZONT*, An. 21, 2009 ian 30, nr. 1 (1516), p. 12.

Alexandru Ruja, *Interviuri eminesciene: actualitatea lui Eminescu*. Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2008.

VOICU, Amalia. **Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. II. Elemente primordiale**. În: *STUDII eminescologice*. Coord: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 11, 2009, p. 230-232.

VOICULESCU, Claudia. **Caracostea şi Eminescu**. În: *ATENEU*, An. 46, 2009 nov-dec, nr. 11-12, p. 15.

WEIMER, Adriana. **Mihai Eminescu în nemurire: Mihai Eminescu la Lugoj 4-26(28) iulie 1868**. În: *OGLINDA literară*, An. 7, 2009 apr, nr. 88, p. 4395.
Gellu Dorian, Emil Iordache, *Paşii poetului*. Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1989.

ZBÂRCIOG, Vlad. **Continuitatea unui discurs în eminescologie**. În: *CONTEMPORANUL - ideea europeană*, v. 20, 2009 feb, nr. 2, p. 12-13.
Mihai Cimpoi, *Esența Ființei. (Mi)teme şi simboluri existențiale eminesciene*.

ZUB, Alexandru. **Eminescu şi identitatea națională**. În: *CONVORBIRI literare*, An. 143, 2009 aug, nr. 8, p. 34-38.

ZUB, Alexandru. **Eminescu şi identitatea națională**. În: *REVISTA română*, An. 15, 2009 sep, nr. 3, p. 1-2.

ZUBAŞCU, Ion. **Cei mai activi detractori ai lui Eminescu sunt „gărzile patriotice" de apărători ai săi**. În: *DISCOBOLUL*, An. 12, 2009 ian-mar, nr. 133-135, p. 37-41.
Răspuns la ancheta „Metamorfozele curentului anti-eminescian".

ERATĂ: În bibliografia *Mihai Eminescu*, publicată în *Studii eminescologice* vol. 9, titlul articolului semnat de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în revista *Oglinda literară* din 2005-2006, este ***Eminescu şi "Spat' Romantik"*** şi nu ***Umanism şi "Spat' Romantik"***.

Tipărit la
«ATLAS-CLUSIUM»
Cluj-Napoca, iunie 2010